

For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

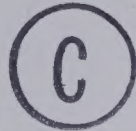
Ex LIBRIS
UNIVERSITATIS
ALBERTAENSIS



THE UNIVERSITY OF ALBERTA

DAS BILD DES MENSCHEN IM DRAMATISCHEN WERK GEORG KAISERS

by



MANFRED KUXDORF

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1969

ABSTRACT

DAS BILD DES MENSCHEN UNIVERSITY OF ALBERTA GEORG KAISER

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

In The undersigned certify that they have read, and
recommend to the Faculty of Graduate Studies for acceptance,
a thesis entitled DAS BILD DES MENSCHEN IM DRAMATISCHEN
WERK GEORG KAISERS
submitted by Manfred Kuxdorf
in partial fulfilment of the requirements for the degree
of Doctor of Philosophy

ABSTRACT

DAS BILD DES MENSCHEN IM DRAMATISCHEN WERK GEORG KAISERS

by

Manfred Kuxdorf

In this thesis on "The Image of Man in the Dramatic Work of Georg Kaiser," an analysis is made of more than fifty plays by the German dramatist Georg Kaiser (1878-1945). By taking a cue from Georg Kaiser's tenet that the purpose of all drama is the propagation of "the vision of man's regeneration," this dissertation proposes to show the existence of a three step moral progression in Kaiser's dramatic work.

1. Stage

As an egotistic being man is seen under the spell of his animalistic drives which is shown by the portrayal of individual characters or as a main trend in a drama, where a general de-humanization of society, perfunctory middle-class life, bureaucracy and mechanization prevail and paralyze the individual in his endeavor to find a more meaningful existence.

2. Stage

With the realization that man's tragic existence is a man-made phenomenon, Kaiser offers to remedy this situation by proposing to reform mankind by way of renewal of the individual. Confession of

guilt and the realization of one's responsibility for the fellow man is a prerequisite of the new man.

3. Stage

This regeneration is exemplified in individual characters who achieve a breakthrough from previous destructive heroism to constructive humanism; from one-sided orientation toward either the physical or intellectual nature of man to the acceptance of man as a totality, consisting of mind and body; from the egotism of loveless life to the acceptance of a selfless love which finds its culmination in self-sacrifice for the well-being of others. Kaiser's social plays studied show both the hope for man's renewal as well as scepticism in regard to the possibilities of this renewal.

The chosen promulgator of a new humanity is the artist, Kaiser's ideal man. Art for him exists in its own right and holds him under an inescapable creative spell. He works under the assumption that the products of his creativity will eventually effect a better man. Even in his failure to do so, Kaiser casts a caustic verdict upon contemporary society.

The focus throughout this thesis is upon the idealistic thought content of Kaiser's dramatic writings. As the main aspect within the frame-work of the tripartite development of humanity, it was demonstrated that Kaiser's dramas point to (a) the need for renewal, (b) the possibilities of renewal, and (c) the achieved regeneration of the individual.

ACKNOWLEDGMENTS

My gratitude goes to my thesis supervisor, Professor Ernest Reinhold, whom I would like to thank for his many helpful suggestions and for his critical comments which benefited this dissertation.

I should like to thank the University of Alberta and the Province of Alberta for financial assistance received in the form of fellowships and assistantships and the "Canada Council" for their generous award of a Doctoral Fellowship.

I am also indebted to my wife, Sigrid, for her moral support and to my friend, L. F. Helbig, for proofreading of the text.

INHALT

APPROVAL SHEET	i
DISSERTATION ABSTRACT	ii
ACKNOWLEDGMENTS	iv
ABKÜRZUNGEN	vi
EINLEITUNG	1

Erster Teil: Grundsituation

I. MENSCHHEITSENTWICKLUNG IN STUFEN	7
II. ENTMENSCHUNG	20

Zweiter Teil: Aufbruch

III. GRÖSSE, MACHT UND HELDENTUM	44
IV. KÖRPER-GEIST	72
V. LIEBE	95
VI. SOZIALREFORMER	142

Dritter Teil: Ideal

VII. KÜNSTLERGESTALTEN	173
VIII. DER NEUE MENSCH	200
Exkurs: Religion und neues Menschentum	223
ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSS	238
BIBLIOGRAPHIE	244

EINLEITUNG

Als Sohn eines Kaufmanns wurde Georg Kaiser--der fünfte von sechs Brüdern--am 25. November 1878 in Magdeburg geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums übernahm er den Beruf des Vaters. Während eines Aufenthaltes in Südamerika, wohin er im Auftrag der Firma AEG gereist war, erkrankte er an einer Malaria, die ihn für viele Jahre auf ein Krankenlager warf. Nach seiner Heirat im Jahre 1908 lebte er in Seeheim an der Bergstraße, in München und schließlich in der Mark Brandenburg. Er führte ein zurückgezogenes Leben, wenn auch zuweilen von Luxus umgeben.

Während der zwanziger Jahre war er der produktivste deutsche Dramatiker und gehörte neben Gerhart Hauptmann zu den meistgespielten deutschen Autoren. Seine Mitgliedschaft bei der Preußischen Akademie der Künste (1930) wurde ihm unter der Diktatur des Dritten Reiches wieder geraubt. Da er mit seinen Ansichten in starken Gegensatz zur vorherrschenden politischen Stimmung geriet, emigrierte er im Jahre 1938 in die Schweiz. Am 4. Juni 1945--kurz nach dem Zusammenbruch Deutschlands--starb er in Ascona. Seine Hinterlassenschaft umfaßt siebenzig Dramen, drei Romane, dreihundert Gedichte, eine Anzahl Fragmente und Vorlagen für Filme. Sechs seiner Werke sind vertont worden.

Die Mannigfaltigkeit thematischer Aspekte im Werk Georg

Kaisers (1878-1945) hat in der Fachliteratur dazu geführt, daß der Ideengehalt seiner Dramatik vernachlässigt und statt dessen ein Spiel um des Spieles willen nachgewiesen wurde. Schon während der Blütezeit seines Schaffens wurde Kaiser als kühl konstruierender "Denkspieler"¹ festgelegt, in dessen Werk es mehr um den theatralischen Effekt als um ideologische Aussage ginge. Für die spätere Kritik wurde der Begriff Denkspieler--zuweilen mit dem Akzent auf Denken oder Spielen--zum Kennzeichen Kaisers. Andere haben in Kaiser den dynamischen Gestalter² oder gar den "Drameningenieur"³ gesehen, der vom Dramatiker zum Plastiker und fortschreitend zum "Drastiker"⁴ geworden sei. Bartels nennt Kaiser einen "rücksichtslosen Theatraliker"⁵ und behauptet, es genüge, zwei Stücke von ihm zu kennen. Für die neuere Kritik ist Franzen beispielhaft, der feststellt, bei Kaiser ginge es nur um die dramatische

¹Bernhard Diebold, Der Denkspieler Georg Kaiser (Frankfurt a. M., 1924).

²Max Freyhan, Georg Kaisers Werk (Berlin, 1926), S. 34-39.

³Kasimir Edschmid, Lebendiger Expressionismus (Frankfurt a. M., Berlin, 1964), S. 114. Edschmid bemerkt ferner zu Kaisers Dramen: "Nichts Sentimentales darin. Kein Gefühlston. Denken und Diskutieren, beides wie aus Stahl. Geschrieben von einem gewaltigen technischen Stücke-Erbauer, hinreißend und erkältend--nebeneinander" (S. 119).

⁴Gustav Landauer, "Fragment über Georg Kaiser," Der werdende Mensch, Hrsg. Martin Buber (Potsdam, 1921), S. 351.

⁵Adolf Bartels, Einführung in das deutsche Schrifttum für deutsche Menschen, 2. Aufl. (Leipzig, 1933), S. 549.

Wirkung, da der Ablauf des Geschehens innerhalb des Dramas lediglich aus einer "Scheinhandlung" bestünde.⁶ Daß diese dramatische Wirkung proklamatorische Aussagekraft haben soll, betont Sokel, der im weiten Sinne das expressionistische Drama, insbesondere aber Kaisers Drama, als "Gesinnungsdrama" kennzeichnet: "Gesinnung als Träger des Dialogs und Theater als Schaubühne von Ideen, als moralische Anstalt zur Besserung und Bekehrung des Publikums, woraus sich die Notwendigkeit eines rhetorischen Dialogs ergibt, so will es die expressionistische Dramaturgie, die der expressionistischen Dramenpraxis voranging oder sie begleitete und kommentierte."⁷ Worin dieser Gesinnungsgehalt des Kaiserschen Dramas besteht, versucht diese Arbeit darzustellen. Das geschieht im Hinblick auf die Darstellung des Menschen im dramatischen Werk Kaisers und soll im Einklang mit jenen Kaiserforschern geschehen, die in ihm grundsätzlich einen Ideendarsteller sehen, der als "Idealist,"⁸ "Moralist"⁹ und

⁶ Erich Franzen, Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater (München, 1961), S. 35.

⁷ Walter H. Sokel, "Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama. Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs 'expressionistisch' im deutschen Drama," Aspekte des Expressionismus: Periodisierung, Stil, Gedankenwelt (Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts), Hrsg. von Wolfgang Paulsen (Heidelberg, 1968), S. 60.

⁸ Elise Dosenheimer, Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim (Konstanz, 1949), S. 279.

⁹ Paul Pörtner, "Vorwort," Deutsches Theater des Expressionismus, Hrsg. J. Schondorff (München [1960]), S. 17.

"Ethiker"¹⁰ gewürdigt werden müsse. Wir gehen davon aus, daß in der Dramatik Kaisers eine Vergegenständlichung und Sichtbarmachung von Ideen vorliegt. Durch eine Charakterisierung der dichterischen Gestalten und durch eine Analyse ihrer Äußerungen und Handlungen sowie ihrer Stellung innerhalb der dramatischen Wirklichkeit werden wir dieses Ideengut, soweit es Kaisers Bild des Menschen anbelangt, veranschaulichen. Daß Kaiser seine Forderung, die Vision des neuen Menschen darstellen zu wollen, erfüllt hat, glauben wir aufweisen zu können. Kaisers Figuren sind Spruchträger, die eine Gesinnungsaussage machen. Auch wenn der Held bei Kaiser scheitert, so scheint es, daß sich in seinem Untergang seine Aussage noch besonders bekräftigt. Dieser Gedanke der Menschenerneuerung--skeptisch oder hoffnungsfroh dargestellt--zwingt uns, das Bild Kaisers als eines kühl konstruierenden Denkspielers zu überprüfen und statt dessen in ihm einen leidenschaftlich empfindenden Idealisten zu sehen. Damit erhebt sich die Frage einer literarischen Einstufung Kaisers. Seine einheitlich-idealistische Weltanschauung rückt ihn ein in das Drama, das nach Volker Klotz zum Drama der "geschlossenen Form" gehört.¹¹ Sein Idealismus stellt ihn in die Nähe der Weimarer Klassik, während Sprache, die Durchbrechung

¹⁰Cäsar von Arx, "Georg Kaiser. Ein Nachwort," Georg Kaiser, Griechische Dramen (Zürich, 1948), S. 379. Von Arx sieht zwar den Virtuosen am Werk, unterstreicht aber zugleich den ethischen Wert in Kaisers Schöpfung.

¹¹Volker Klotz, Geschlossene und offene Form im Drama (München, 1960), S. 95.

der traditionellen Satzstruktur und das Aneinandervorbeireden seiner Menschen auf das Theater der Avantgarde hinweisen.

Dieser Untersuchung liegen über fünfzig Dramen Kaisers zugrunde, die nach ihrem ideen- und gesinnungstragenden Gewicht ausgewählt wurden. Da sich Kaisers Drama schwer in zeitliche Phasen oder Entwicklungsstufen einteilen läßt, gehen wir in der Reihenfolge der Betrachtung nach thematischen und nicht nach chronologischen Gesichtspunkten vor.

Methodisch gehen wir in einem Dreischritt von der "Grund-situation" des Menschen aus: wir zeigen ihn in seiner Entmenschung (I. Teil); der nächste Schritt führt zu den Menschen des "Aufbruchs" (II. Teil); von dort führt der Weg zum "Ideal," dem erneuerten Menschen (III. Teil). Dieser Dreischritt soll Kaisers Vorstellung von einer dreistufigen Menschheitsentwicklung verdeutlichen, wie wir sie in seinen theoretischen und dramatischen Werken nachweisen werden.

Bei der Auswahl von Werkausgaben wurde leicht zugänglichen Neuauflagen der Vorzug gegenüber schwer erhältlichen Erstausgaben gegeben. Die in Klammern vermerkten Daten der Werke beziehen sich auf das Entstehungsjahr, wobei wir uns neben Wolfgang Paulsen weitgehend auf die Bibliographie Walther Hunders stützen.

Schwer zugängliche Artikel aus Zeitschriften und Bühnenblättern werden entsprechend ihrer Klassifizierung in der "Georg Kaiser Collection" der University of Alberta ausgewiesen.

ERSTER TEIL

Grundsituation

"Der Mensch hat nur einen wirklich
gemeinen Feind: den Menschen."

--GEORG KAISER--"Aphorismen"
(Stücke, S. 705)

I.

MENSCHHEITSENTWICKLUNG IN STUFEN

In der Fachliteratur über Georg Kaiser ist weithin bemerkt worden, daß sich das Individuum in seinem Werk in einer unlösbaren Konfliktsituation befindet. Existentiell sieht Otto Mann den Menschen bei Kaiser in "unüberwindbaren Einseitigkeiten, in unlösbaren Antinomien,"¹ wohingegen Eberhard Lämmert den Menschen konkret in einer Kollision mit der alten und unreinen Welt verhaftet sieht.² Klaus Kändler stellt die Verstrickung des einzelnen in mechanischen Gesetzen einer Gesellschaft heraus, wo das tote Ding, die Ware alles gilt.³ Auch H. F. Koenigsgarten verweist auf den Zusammenstoß des einzelnen mit der Gesellschaft, der zum tragischen Grundkonflikt fast aller Werke Kaisers wurde.⁴ Fehlende Bindung an die Gesellschaft und Tradi-

¹Otto Mann, "Georg Kaiser," Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg. Hermann Friedmann und Otto Mann (Heidelberg, 1956), S. 265.

²Eberhard Lämmert, "Das expressionistische Verkündigungs-drama," Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, Hrsg. Hans Steffen (Göttingen, 1965), S. 145.

³Klaus Kändler, "Georg Kaiser--Der Dramatiker des 'Neuen Menschen'," Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig, Jg. VII, Heft 3 (1957/58), 279. Dieser Artikel wurde mir kostenlos von der Bibliothek der Karl-Marx-Universität in Leipzig zur Verfügung gestellt.

⁴Hugo F. Koenigsgarten, "Georg Kaiser," Deutsche Dichter der Moderne, Hrsg. Benno von Wiese (Berlin, 1965), S. 440.

tion betrachtet Hans Schwerte als Ursache der tragischen Situation,⁵ während Wolfgang Paulsen nicht das von der Gesellschaft losgelöste Ich, sondern "Ich-Gespaltenheit" als die schicksalhafte Ursituation kennzeichnet.⁶

In den angeführten Stellungnahmen scheint Einigkeit über das Vorhandensein einer Konfliktsituation zu herrschen, doch gehen die Meinungen über deren Ursache auseinander. Es ist das Anliegen unserer Untersuchung zu zeigen, daß im dramatischen Werk Kaisers der Grundkonflikt des Individuums im wesentlichen nicht aus einem dualistischen Gegensatz von Mensch und Gesellschaft oder gar Mensch und Schicksal besteht, sondern daß das Grundübel der gesellschaftlichen Zustände im Individuum selbst seine Wurzeln hat. Kaisers Drama zielt darauf, diese innermenschliche Unzulänglichkeit aufzudecken, das heißt also, die Erneuerungsbedürftigkeit des Menschen aufzuzeigen, um dann die Erneuerungsmöglichkeiten des Menschen darzustellen. Aus diesem Ansatz heraus lassen sich die gesellschaftlichen Bezüge in Kaisers Werk von einer neuen Warte aus beurteilen. Der Einzelmensch soll bei Kaiser erneuert und gewandelt werden. Diese Idee der

⁵Hans Schwerte, "Der Weg ins zwanzigste Jahrhundert: 1889-1945," Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Hrsg. H. O. Burger (Stuttgart, 1952), S. 789.

⁶Wolfgang Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum: Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes," Monatshefte, I (1958), 293.

Wandlung des Einzelmenschen läßt sich vereinbaren mit Kaisers Vorstellung einer progressiven Menschheitsentwicklung, die jedoch nicht im Sinne einer historisch fixierbaren Epoche zu verstehen ist, sondern als ein innermenschlicher Prozeß. Im Verlauf unserer Arbeit werden wir diesen Entwicklungsprozeß in seinen drei Hauptphasen näher beschreiben, wollen hier aber kurz diese Entwicklungsstufen erläutern.

Die Idee der Erneuerung des Menschen ist in der Geistesgeschichte durchaus kein Novum. Darum sei hier der Ursprung dieser Idee angedeutet, wie er sich beispielsweise in der christlichen Heilslehre und bei Friedrich Nietzsche findet. Die christliche Vorstellung beruht jedoch auf der Erlösertat eines Messias, während sich der kaisersche Mensch aus sich selbst heraus erlösen soll. In vielen anderen Punkten herrscht zwischen dem Idealbild eines wahren Christen und dem neuen Menschen Kaisers bemerkenswerte Übereinstimmung: Selbstlosigkeit und Nächstenliebe sind ebenfalls Attribute des Erneuerten bei Kaiser. Ähnlich wie im Christentum werden "Buße und Bekenntnis" zur Voraussetzung der Erneuerung in Kaisers Werk, während aber der Begriff der göttlichen Gnade völlig fehlt.⁷

Im Gegensatz zu Nietzsche geht es Kaiser aber nicht um ein Übermenschentum, sondern--wie Koenigsgarten betont hat--um den Menschen

⁷Zur Frage der Religion: vgl. Exkurs: Religion und neues Menschentum, Kap. VIII.

schlechthin.⁸ Wie Nietzsche, so sieht auch Kaiser den jetzigen Menschen als Übergang an. Zarathustra verkündet in seiner "Vorrede": "Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein Über-gang und ein Untergang ist."⁹ Bei Nietzsche stellt die Entwicklung des Menschen eine Fortentwicklung vom Tier über den Menschen zum Übermenschen dar, dagegen handelt es sich bei Kaisers Erneuerung mehr um eine Erweckung der im Menschen schlummernden humanitären Kräfte. Es muß betont werden, daß diese Erneuerung ganz wörtlich zu nehmen ist, daß es um ein Hervorbringen dessen geht, was bereits vorhanden ist, und nicht um die Erschaffung von etwas völlig Neuem. Nietzsches Mensch soll über sich hinaus gehen; Kaisers Mensch soll auf seinen guten Ursprung zurückgeführt werden.

Auf die Möglichkeit, bei Kaiser eine stufenhafte Menschheitsentwicklung zu erkennen, haben zum ersten Mal Wolfgang Liepe und sein Schüler Robert Kauf verwiesen. Ihnen ging es vor allem um den Nachweis einer Parallelität oder Ideenverwandtschaft zwischen

⁸ Koenigsgarten, "Deutsche Dichter," S. 439-440.

⁹ Friedrich Nietzsche, "Also sprach Zarathustra," zitiert nach: Friedrich Nietzsche, Werke, Bd. I, 6. Abteilung, Hrsg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin, 1968), S. 10-11.

Walther Rathenau und Georg Kaiser.¹⁰ Mit Bezug auf Kaisers Sozialtetralogie (Die Koralle, Gas, Hölle Weg Erde, Gas, Zweiter Teil) und das Drama Die Bürger von Calais kamen die Forscher zu dem Schluß, daß die Übereinstimmung bei Rathenau und Kaiser hinsichtlich der Idee einer dreistufigen Menschheitsentwicklung über das Maß des Zufälligen hinausginge und ein direkter Einfluß Rathenaus bestehen müsse.

Auf die Bedeutung Rathenaus und die Wirkung seiner Ideen auf das literarische Leben Deutschlands im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts wird bereits bei Soergel und Walzel hingewiesen.¹¹ Rathenau sah den Grund des Spannungsverhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft, wie es auch in der damaligen Gesellschaftsdramatik hervortrat, in der Mechanisierung, die den Menschen

¹⁰Wolfgang Liepe, "Mensch und Gesellschaft im modernen Drama," Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte II, Hrsg. Erich Trunz (Neumünster, 1963), S. 120-138.

Robert Kauf, "Georg Kaiser's Social Tetralogy and the Social Ideas of Walther Rathenau," PMLA, LXXVII (1962), 311-317.

Wie die beiden obigen Artikel, so ist ebenfalls Kaufs Dissertation "Faith and Despair in Georg Kaiser's Work," (Diss. Chicago, 1955) in der bisherigen Forschung weitgehend unbeachtet geblieben.

¹¹Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte, 4. Aufl. (Leipzig, 1927), S. 385-386. Die hier enthaltenen Hinweise auf Rathenau fehlen in der von Hohoff (1961) besorgten Neuauflage.

Oskar Walzel, Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart, 5. Aufl. (Berlin, 1929), S. 84. "Dem Geist soll wieder die Herrschaft zurückgegeben werden, die ihm vom Stoff genommen war. . . . Der eigentliche Eröffner solcher Selbstbesinnung war Walther Rathenau."

zum seelenlosen Apparat degradiert hatte. Durch allgemeine Seelenlosigkeit, Leere und Verzweiflung sind die Menschen dieser Zeit gekennzeichnet. Entscheidend für Rathenau aber ist, daß er diese Not nicht auf die Einwirkung des Transzendentalen oder der Natur zurückführt, sondern daß er die Menschen selbst dafür verantwortlich macht. Ähnlich wie Nietzsche sieht Rathenau den Menschen in einem Durchgangsstadium. Die erste Stufe eines instinkthaften Primitivismus gilt bei ihm als überwunden. Der Mensch befindet sich auf der zweiten Stufe, die durch die Herrschaft des Intellekts gekennzeichnet ist. Die gegenwärtige Gesellschaftsordnung sieht Rathenau in einem Zustand, der durch Zweckhaftigkeit und utilitarischen Rationalismus bestimmt wird. Einen Ausweg aus dieser Situation sieht er in einer grundlegenden Erneuerung unserer entseelten Kultur, die nur von innen heraus kommen kann: durch Freimachung der Kräfte der verschütteten Seele. Diese dritte Stufe soll angestrebt werden und muß als ein noch nicht erreichter Idealzustand gelten. Da dieses "Reich der Seele" im Raum der Transzendenz beginnen soll, ist es angebracht, hier von einem Transzendentalismus zu reden.¹²

Angewandt auf Kaisers Gas-Trilogie ergibt sich nach Rathenau nun folgendes Bild: Die Koralle entspricht der tierhaften Primitivstufe; in der kapitalistisch organisierten Form des Kampfes

¹²Vgl. die Darstellung bei: Liepe, S. 130.

aller gegen alle offenbart sich das Reich des Instinkts und der Leidenschaft. Die zweite Stufe wird in Gas erreicht; hier herrscht planender Intellekt zum Wohle aller. Doch verharret die Menschheit hier im Zwang der Mechanisierung. Die dritte Stufe der Entwicklung, die Verwirklichung eines seelenvollen Daseins, erscheint in Kaisers Gas, Zweiter Teil lediglich als eine Vision. Doch selbst in der Nichtverwirklichung dieses Ideals kann man den positiven Aufruf zur Mitverantwortung nicht überhören.¹³

Während Liebe und Kauf ihre Untersuchung auf die Sozialtetralogie beschränken, versucht unsere Arbeit nachzuweisen, daß diese stufenhafte Entwicklung als Grundmotiv in der gesamten Dramatik Kaisers wiederkehrt. Allgemeine Seelenlosigkeit und Erstarrung in Bürokratismus und Technik, ein machtloses Verfallensein im Militarismus, grenzenlose Lieblosigkeit im Miteinander der Geschlechter und das hoffnungslose Unverständnis dem schöpferischen Menschen gegenüber sind Folgen einer Entmenschung, die im Individuum ihre Ursache hat und nur durch seine Wandlung und innere Erneuerung überwunden werden kann. Bei Kaiser gilt, was auch Ellen Key schon in ihrem einflußreichen Aufsatz zum Ausdruck brachte: "Die Seele der Menschheit befindet sich noch im embryonalen Stadium und so wie der Körper-Fötus Spuren niedrigster Daseinsformen aufweist, ist auch die Seele noch weit von

¹³Liebe, S. 137.

ihrer endgültigen menschlichen Gestalt entfernt."¹⁴ Der Aufruf zu einem beseelten Dasein klang auch bei Paul Kornfeld auf, als er zur Gründung der Zeitschrift Das junge Deutschland (1918) unter dem Titel "Der psychologische und der beseelte Mensch" schrieb: "Ja, alle Wirklichkeit ist nur Irrtum, da ja die Beseeltheit die Wahrheit ist."¹⁵

Die Dreistufigkeit der Entwicklungsphasen wird schon rein äußerlich in dem Aufbau von Hölle Weg Erde demonstriert. Die in dieser Arbeit unter den Liebesdramen eingereihten Einakter Claudius, Friedrich und Anna und Juana stehen ferner in einem inneren Zusammenhang, da auch sie jeweils eine Stufe der Entwicklung veranschaulichen.

Als Grundzug und Ziel des Dramas hat Georg Kaiser die Erneuerung des Menschen angegeben.¹⁶ Daß diese Erneuerung gleichzusetzen ist mit einem verinnerlichten Menschentum, einem beseelten Dasein, ist nicht immer erkannt worden. Ebenso wichtig ist es, daß Kaiser nicht von der Erneuerung der Menschen, das heißt, der Gesell-

¹⁴Ellen Key, "Die Entfaltung der Seele durch Lebenskunst," Die Neue Rundschau, XVI. Jg. der Freien Bühne, Bd. I (1905), 633.

¹⁵Zitiert nach: Paul Pörtner, Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme I: Zur Ästhetik und Poetik (Darmstadt, 1960), S. 366.

¹⁶Georg Kaiser, "Vision und Figur," Das junge Deutschland, Jg. I, x (1918). Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 666. Nachfolgend zitiert als Stücke.

schaft, sondern schlechthin des Menschen, des einzelnen, spricht.¹⁷
 Das Fernziel Kaisers ist zwar die Erneuerung der Gesellschaft, aber diese Erneuerung kann nur durch eine Wandlung des Einzelmenschen herbeigeführt werden. Darum legt er sein Augenmerk im Drama auf die Darstellung einer graduellen oder spontanen Entwicklung im Individuum. Selbst ein kursorischer Überblick über die theoretischen Schriften Kaisers bestätigt diese Beobachtung und gibt aufschlußreiche Hinweise über die Beschaffenheit dieser Erneuerung. Kaiser sieht die Funktion des Dichters als die eines Propheten oder Visionärs, der die Zustände in der Welt offenbar machen soll. Kaiser fragt und antwortet zugleich:

Von welcher Art ist die Vision? ¹⁸Es gibt nur eine: die von der Erneuerung des Menschen.

Daß die Zustände in der Welt wie auch der Ablauf der Geschichte keinen deterministischen Gesetzen unterworfen ist, betont Kaiser in seinem Aufsatz "Historientreue":

Die Welt ist in die Hand des Menschen gegeben--
 begreift er das nicht, muß er sich morgen ermorden.

¹⁷ Im Drama Gas stellt der Milliardärsohn die Frage nach dem Menschen:

Wo ist der Mensch? Wann tritt er auf--ruft sich mit Namen:--Mensch? Wann begreift er sich--und schüttelt aus dem Geäst sein Erkennen? Wann besteht er den Fluch--und leistet die neue Schöpfung, die er verdarb: -- --den Menschen?!

Georg Kaiser, Gas [1917/1918], zitiert nach: Stücke, S. 221.

¹⁸ Georg Kaiser, "Vision und Figur," Stücke, S. 666.

Dem Unfug von Natur und Historie steuern--das ist die Arbeit des Menschen. Die anderen verrichten sie¹⁹ nicht--so muß der Dichter eingreifen. Er tut es.

Unter dem Titel "Der kommende Mensch" beschreibt Kaiser den gegenwärtigen Zustand der Menschheit. Er kennzeichnet ihn als Übergang oder Wegstufe. Die Primitivstufe, der Sklavenzustand, ist bereits überwunden. Wie dieser Weg auf das ideale Fernziel hinführt, zur dritten Stufe also, wird aus folgendem Abschnitt deutlich:

Fortschritte Einzelner werden von der Gesamtheit eingeholt. Der Berg wird zur Ebene, auf dem alle siedeln. Dann reguliert sich die Energie irdisch und erhaben. Der Mensch ist da!²⁰

. Es geht schließlich um das Wollen des einzelnen. Aus ihm heraus kann sich dann die Gesamtheit verändern. Dieser Unterschied wird besonders wichtig, wenn wir auf das Problem der Gesellschaftsreform zu sprechen kommen. Bezeichnend ist auch Kaisers Vorstellung des Übergangsstadiums, in dem sich die Menschheit befindet. Noch stärker wird dieser Zustand verdeutlicht, wenn Kaiser das Bild des Tunnels anführt: eine Situation der Dunkelheit und zugleich des Vorläufigen, aus der das Drama herausführen soll: "Das Drama ist

¹⁹Georg Kaiser, "Historientreue," Berliner Tageblatt, Nr. 414 (4.9.1923). Zitiert nach: Stücke, S. 690.

²⁰Georg Kaiser, "Der kommende Mensch," [Dichtung und Energie] Hannoverscher Anzeiger, Nr. 88 (9.4.1922). Zitiert nach: Stücke, S. 683.

ein Durchgang--aber das Sprungbrett direkt ins Komplette."²¹ Wenn Kaiser einerseits überzeugt ist, daß dieses Menschheitsideal erreicht werden kann, allerdings in einer unbestimmten Zukunft:

Der Mensch ist die Wirklichkeit, die alles ermöglicht --nämlich den Menschen. Die Ewigkeit zieht er in die Gegenwart--und öffnet die Gegenwart in die Ewigkeit. Das Ziel ist erreichbar. Es wird erreicht.²²

so glaubt er andererseits, daß die Menschen dieser Zeit nicht an diesem Idealzustand teilhaben werden. Der Mensch dieser Zeit müsse sich entschließen, Übergang zu einer kommenden Menschheit zu sein, denn nicht die Darstellung des Zieles oder die Erreichung des Idealzustandes ist das Hauptanliegen, sondern das Bauen am Turm der Vollkommenheit ist das Wesentliche: "Ist der Turm Zweck?--Das Bauen ist es."²³ Ebenso heißt es vom Dichter: "Der Schöpfer schafft des Schaffens wegen--nicht um der Schöpfung willen."²⁴ Dem Dichter obliegt die Sichtbarmachung der menschlichen Entfaltungsmöglichkeiten:

Man geht aus dem Theater--und weiß mehr von der Möglichkeit des Menschen--von Energie. Sei es zusammengezogen in eine Formel, die sich rasch

²¹ Georg Kaiser, "Der Mensch im Tunnel," [Der Dichter und das Drama] Das Kunstblatt, Jg. VIII, i (1924). Zitiert nach: Stücke, S. 692.

²² Georg Kaiser, "Der kommende Mensch," Stücke, S. 683.

²³ Georg Kaiser, "Formung von Drama," Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Jg. XXXIII (1922). Zitiert nach: Stücke, S. 685.

²⁴ Ibid., S. 685.

einstellt: nicht darauf kommt es an, daß der Mensch was kann (Leistung nach Ziel und endliches Erreichen eines Himmels oder einer Paradieslandschaft)--sondern daß er gekonnt ist. Der gekonnte Mensch ist die Forderung. Der gekonnte Mensch!²⁵

Kaiser unterstreicht weiter in seinem Aufsatz "Der kommende Mensch," daß der Mensch ein Ganzes und kein Stückwerk sei: "Der Mensch ist komponiert aus Kopf und Hirn und Herz und Blut."²⁶ Auf diesem Glauben an die Totalität des Menschen als einem ausgewogenen Wesen fußt Kaisers Vertrauen auf den guten Kern im Menschen. Es ist die Aufgabe des Dramas, das Gute im Menschen aus seiner Verschüttung hervorzuheben. Die Dichtung muß den Beweis für des Menschen "prästabilisierte Vollendung" liefern: "Dichtung proklamiert die Synthese Mensch!--"²⁷

Wie dieser Mensch aussehen soll, verdeutlicht Kaiser in abgewandelter Form in seinen dramatischen Gestalten. Um die Notwendigkeit der Erneuerung herauszustellen, unterstreicht Kaiser--wie die folgenden Beispiele zeigen--wie sehr sich Mensch und Gesellschaft in einer beklagenswert pervertierten Daseinsform befinden. Zur Verdeutlichung dieses Zustandes haben wir den Begriff der "Entmenschung" über das nachfolgende Kapitel gestellt. Hier zeigen wir

²⁵ Georg Kaiser, "Formung von Drama," Stücke, S. 686.

²⁶ Georg Kaiser, "Der kommende Mensch," Stücke, S. 682.

²⁷ Ibid., S. 680-681.

Dramen, in denen die Entmenschung als unterste Stufe der Entwicklungsskala erkannt werden kann. Diesen Zustand wollen wir als vorherrschende Tendenz nachweisen.

II.

ENTMENSCHUNG

Den Nachweis einer entmenschten Weltwirklichkeit bringen die Dramen Schellenkönig (1895/1896), Der Präsident (1905-1906), Von morgens bis mitternachts (1912) und Kanzlist Krehler (1921). Eine in gleichförmiger Bürgerlichkeit, Bürokratie oder im bloßen Zeremoniell erstarrte Gesellschaft wird mit dem Einzelmenschen kontrastiert, der hier aus seiner Verschüttung aufzubrechen versucht. Aber es ist ein zielloser Aufbruch, und seine Menschen sind zum Scheitern verurteilt, wie sich auch die entmenschte Gesellschaft als unveränderbar erweist. Wären dies die einzigen Dramen Kaisers, so wäre es berechtigt, von einer pessimistischen Weltsicht zu reden. Doch will Kaiser durch das Aufzeigen dieser Wirklichkeit der Welt einen Spiegel vorhalten. In einem Aphorismus unterstreicht Kaiser: "Es kommt nur darauf an: den Menschen zu sagen, was sie sind--nicht was sie sein sollten. Denn das werden sie nie, was sie sein sollten."¹ Diese Schlußfolgerung Kaisers steht in offenbarem Widerspruch zu dem im vorhergehenden Kapitel besprochenen Reformoptimismus Kaisers. Dennoch könnte man einwenden, daß keine Kritik geäußert wird ohne den geheimen Glauben an eine

¹Ein Aphorismus Georg Kaisers [1938-1945]. Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 705. Nachfolgend zitiert als Stücke.

mögliche Besserung. Jedenfalls stehen die hier aufgeführten Dramen in ihrer negativen Kritik obigem Aphorismus nahe, denn hier soll die Darstellung der Entmenschung als existentielle Faktizität verstanden werden. In diesen Dramen kommt es zu keiner Erneuerung, wie auch die Möglichkeiten einer Wandlung dieser Grundsituation nicht angedeutet werden. Kaiser beschränkt sich hier auf die Darstellung der Notwendigkeit einer Erneuerung.

Kaisers im Blankvers gehaltene Jugendwerk² Schellenkönig behandelt nicht so sehr die Hohlheit der Macht, wie Fix bemerkt,³ sondern die Hohlheit menschlicher Umgangsformen und die Erstarrung der Menschen in einem Wertsystem, das sich in der Etikette erschöpft. Äußere Form, pompöses Auftreten, prächtige Kleidung und vorgeschriebene Bewegungen nach französischem Muster machen hier die Würde eines Ehrfurcht einflößenden Königs aus. Im ersten Bild sehen wir den König am Gängelband eines radebrechenden Zeremonienmeisters, der

²Adolf M. Schütz, Georg Kaisers Nachlass (Diss. Bern, 1949), S. 25, wie auch Viktor Fördauer, "Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk" (Diss. Wien, 1949), S. 9, stellen dieses als Kaisers Erstlingswerk heraus.

³Wolfgang Fix, "Die Ironie im Drama Georg Kaisers" (Diss. Heidelberg, 1951), S. 14.

Unterricht im Tippeln und graziösen Tänzeln gibt. Vor uns ersteht das groteske Bild einer bis ins höchste gekünstelten Gesellschaft, in der Äußerungen und Handlungen durch die bloße Form, als dem Maß aller Dinge, bestimmt werden:

DER CEREMONIENMEISTER

Hoheit: pardon! Jedoch die Etiquette--
die Etiquette--eh!--ist ein Gesetz, ist
das Gesetz der Könige. Ihr Dienst ist
mühsam echauffiert--je sais très bien!
Die Schritte zieren, dieses Tänzeln
Hüpfen, nur widerstrebend paßt sich ihm
der Fuß und strebt zu der Gewohnheit
der nature zurück, der plumpen--fi!
nature, c'est bête! Doch ohne Etiquette
schwankt der Grund darauf die Thrönchen
stehn. Ja: alle Treu, das Blut aus
hunderttausend Untertanenherzen freudig
verspritzt im Drängen der bataille ver-
leiht dem Staate nicht an Glanz und Ruhm,
was seines Herrn untadelhafte Pas! Sans
étiquette on perd l'autorité, Drum bitte--
bitte Hoheit noch einmal!⁴

Während der König inmitten seiner mit Allongeperücken versehenen Marschälle auf und ab tänzelt, platzt ein Bedienter, von dem komischen Schauspiel überwältigt, mit Gepruste in schallendes Lachen aus. Es herrscht zunächst betretenes Schweigen, abgelöst von einem erschreckten Durcheinander, das sich zu einer Schimpfkanonade des Königs auf den Bedienten steigert. Nach dem Grund seines Lachens befragt, antwortet der Bediente treuherzig: "Weil Hoheit wurden /

⁴Georg Kaiser, Schellenkönig. Zitiert nach: Stücke, S. 19-20. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

dressiert grad wie ein Aff'!" (S. 22). Der König fühlt sich im Innersten betroffen und beschreibt ausführlich die Wandlung, die dessen Bemerkung in ihm ausgelöst hat:

Aus eines feinen Glockenkelches Grund
löste der süße sich, wie ein Geruch
Blüten hängender Tulpen sacht entfällt.
Ein Schwengel schlug an, schlug das Herz
mir an und rief die tauben Wände auf zum tönen
und sie erzitterten in schwacher Wucht,
und kaum geklungen wieder zu erstarren.
Lach' wieder! (S. 25)

Das Lachen des unverdorbenen Menschen des Volkes rief den König aus seiner Erstarrung. Erst allmählich löst sich die Taubheit des Königs und die Wände des Herzens werden zum Schwingen gebracht:

Aus engen Räumen und beklommener Luft
fand ich ins Freie, und ich taumelte
von Düften trunken, die das Tal mir trug,
darein das Menschentum und die Wahrheit münden.
Tand Flitter diesen Mantel diese Krone hob
auf ein Wind, der riß mir keck ins Haar, ent-
wirrte Gurt und Schnallen der Gewandung bis
nackt ich stand-- --Und das berührte mich. (S. 25)

Die Kräfte der Natur--durch ausschmückende Metaphern beschrieben--erwecken den König aus seinem Zustand überfeinerter Zivilisation. Sein taubes Herz wird wieder zu einer klingenden Glocke und die Lauterkeit eines überspringenden Quells veranschaulicht die reinigende und verjüngende Wirkung auf seinen Körper. Denn aus der Dumpfheit beengender Räume fand er den Weg ins Freie, wo er das Gewand des alten Menschen abstreifen und sich frei dem Menschentum und der Wahrheit hingeben kann. All das wurde ausgelöst durch die Ursprünglichkeit des Bedienten, von dem der König sagt: "Ich suche /

ein Mensch den Menschen dich" (S. 26).

Die Umstehenden begreifen diese Wandlung des Königs nicht und halten ihn für krank. Aber der König läßt sich nicht beirren, er bricht das Zeremoniell ab und ernennt den Bedienten zu seinem Berater. Doch die Überschätzung dieses Naturmenschen--Kaiser nannte das Stück zeitweilig nach ihm "Simplicissimus"⁵--führt schließlich zur Katastrophe. Als das erregte Volk heranstürmt, um den vermeintlich kranken König zu sehen, versagt die naive Weisheit des Bedienten, der dem König empfiehlt, nur als Mensch, ohne Krone und Mantel sich der tobenden Masse zu zeigen. Doch das Volk kann sich den König nur in seiner Popanzrolle vorstellen und will ihn "warm beseelt" (S. 40) nicht erkennen. Erst als der König auf Geheiß seiner alten Berater wieder mit Krone und Mantel erscheint, verebbt die stürmische Unruhe im Volk und die alte Ordnung ist wiederhergestellt.⁶

Verbittert über die Verstocktheit der vertierten Masse, spricht ihr der König wahres Menschentum ab:

Abschwillt der Strom zu Rinnsalen gelöst.
Gischt Schaum und Schlag von Güssen Oels geglättet--
kein Kamm steigt mehr--kein murrend dumpfer Stoß--

⁵Kaisers Erstfassung erhielt den Titel: Schellenkönig. Eine blutige Groteske (1895/96). Die Zweitfassung wurde mit Simplicissimus (1902/03) überschrieben, später aber wieder zugunsten des ersten Titels rückgängig gemacht.

⁶Durch den Wechsel der Kleidung will Kaiser die innere Wandlung unterstreichen. So wird der Offizier in Gas aufgefordert, durch Ablegen des Waffenrocks ein Mensch zu werden. Vgl. Kapitel VI. Hier beim König handelt es sich um eine Rückverwandlung.

Oder wie Tiere, die ihr Mahl gehalten
satt in den Hals auf's Streu der Hürde traben,
gemächlich käuend unterwegs--befriedigt--
Und Menschen das--! (S. 43)

Der König, der kurz zuvor noch ganz ernsthaft von seiner Wandlung vom Affen zum Menschen sprach, geht nun ernüchtert und als Pragmatiker aus diesem Erlebnis hervor. Er betrachtet sich fortan als "Sklave in Purpur" zu niederer Fron verdammt (S. 43-44). Er, der aus seiner Verkapselung der Unnatur und Verfälschung aufgebrochen war, dessen Innerstes wie ein "Nußkern aus erstarrter Schale" (S. 25) frei wurde zur Menschlichkeit und Wahrheit, er beugt sich nun dem Druck der Masse, die hier durch die Tiermetaphern der untersten Stufe der Menschheit zugewiesen wird. Angesichts des Versagens des warmherzigen echten Menschentums bricht der König mit dem Prinzip der Natürlichkeit und fällt zurück in seinen früheren Zustand. Den Bedienten nennt er nun einen Betrüger und Bilderstürmer, der dem Falschen und Unechten keine Alternative entgegensetzen hätte:

Doch ein Betrüger ist, wer ungestüm
den Tempel schändet in entfachter Wut,
den Altar umstößt und die Bilder stürmt,
die Kerzen löscht und lüftet frei die Wolken
wirrenden Weihrauchs und die Hallen leert
von Kranz und Kelch und brünstigem Gebete--
und läßt die leer! Richtet nicht auf an des
Verworfenen Stelle einen anderen Trug! (S. 45)

In dem Augenblick, als der Bediente noch einmal den ganzen Pomp des königlichen Aufzugs als ein Nichts erklärt, ersticht ihn der König kurzerhand. Dieses Nichts hat sich in der Bewährung für den König als sein Alles erwiesen. Der Zeremonienmeister spricht

von dem Heiligsten. Das Stück schließt damit, daß die am Anfang begonnene und unterbrochene Zeremonie wieder ihren Fortgang nimmt. Keine dauerhafte Wandlung des Königs ist eingetreten. Der Einbruch des Natürlichen brachte nur eine vorübergehende Unterbrechung.

Wahres Menschentum mußte dem Druck der animalischen Masse weichen. Das Natürlichkeitsprinzip, verkörpert durch den Bedienten, mußte versagen. Der König erkennt die Etikette als oberstes Gesetz an und verwirft und zerstört den Vertreter naiver Naturhaftigkeit. Für den König sind beide Systeme--Etikette und Naturhaftigkeit--ein Trug. Er mißt ihren Wert oder Unwert lediglich an ihrer Zweckhaftigkeit ab. Schließlich entscheidet er sich für den Trug der Prunksymbole.

Wenn auch diese Haltung der zweiten Stufe der Menschheitsentwicklung entspricht--die wir oben in Anlehnung an Rathenau als "utilitarischen Rationalismus" bezeichneten--so verharret die Masse dagegen auf einer noch tieferen Stufe, der instinkthaften Primitivität, da sie ohne die Schellen des Königs nicht regiert werden will. Die Schelle, im Gegensatz zur klingenden Glocke des erweckten Menschen, deutet hier Narrheit und Leere zugleich an.

Die Figur des Bedienten bringt nicht nur die Handlung in Gang, sondern löst den Konflikt aus und stellt die Gegensätze heraus. In seinem bloßen Auftreten liegt eine Gefahr für den Staat, da er

von dem Heiligsten. Das Stück schließt damit, daß die am Anfang begonnene und unterbrochene Zeremonie wieder ihren Fortgang nimmt. Keine dauerhafte Wandlung des Königs ist eingetreten. Der Einbruch des Natürlichen brachte nur eine vorübergehende Unterbrechung.

Wahres Menschentum mußte dem Druck der animalischen Masse weichen. Das Natürlichkeitsprinzip, verkörpert durch den Bedienten, mußte versagen. Der König erkennt die Etikette als oberstes Gesetz an und verwirft und zerstört den Vertreter naiver Naturhaftigkeit. Für den König sind beide Systeme--Etikette und Naturhaftigkeit--ein Trug. Er mißt ihren Wert oder Unwert lediglich an ihrer Zweckhaftigkeit ab. Schließlich entscheidet er sich für den Trug der Prunksymbole.

Wenn auch diese Haltung der zweiten Stufe der Menschheitsentwicklung entspricht--die wir oben in Anlehnung an Rathenau als "utilitarischen Rationalismus" bezeichneten--so verharret die Masse dagegen auf einer noch tieferen Stufe, der instinkthaften Primitivität, da sie ohne die Schellen des Königs nicht regiert werden will. Die Schelle, im Gegensatz zur klingenden Glocke des erweckten Menschen, deutet hier Narrheit und Leere zugleich an.

Die Figur des Bedienten bringt nicht nur die Handlung in Gang, sondern löst den Konflikt aus und stellt die Gegensätze heraus. In seinem bloßen Auftreten liegt eine Gefahr für den Staat, da er

So sehen wir den eitlen und arroganten Präsidenten des "Internationalen Kampfbundes gegen den Mädchenhandel," der, obgleich dem Prinzip der Freiheit verpflichtet, seine Tochter gegen ihren Willen verheiraten will. Auch beim Kongress dieser Organisation zeigt sich, daß er nicht arbeitsfähig und völlig unwirksam ist. Sein Wirken erschöpft sich im Aufstellen von Statuten und Programmen: "Ein Jahrmarkt der Eitelkeiten hat sich etabliert."⁹

Es ist eine Ironie Kaisers, daß, während der Präsident vor Funk und Presse hochtrabende Parolen austeilt, die jedoch nur seiner Selbstverherrlichung dienen, seine Tochter von Mädchenhändlern entführt wird.

Kaiser zeigt hier ein recht krasses Beispiel einer entmenschten Gesellschaft, in der jeder nur seinem eigenen Vorteil lebt, und wo selbst unter dem Deckmantel der Humanität nur reiner Egoismus grassiert. Der einzig wahre und ideell gesinnte Mensch in diesem Stück ist die Präsidententochter Elmire, ein gutgläubiges, selbstloses Wesen, das zum Opfer des Verbrechens wird. So veranschaulicht Kaisers Der Präsident, daß die Grundstufe der Entmenschung nicht durch organisierte Verbände überwunden werden kann, wenn zuvor nicht eine Erneuerung des einzelnen stattgefunden hat.

⁹ Georg Kaiser, Der Präsident (Potsdam, 1927), S. 81.

Das Verfallensein an ein sinnloses Dasein und die Suche nach einem Ausweg gestaltet Kaiser in Von morgens bis mitternachts (1912). In diesem zweigeteilten Stationendrama entsteht im ersten Teil die bürgerliche Welt eines Bankkassierers als Vorgeschehen, während im zweiten Teil Aufbruch und Suche behandelt werden. Der Kassierer, der den Typus des entwürdigten Menschen darstellt, hat keinen Gegenspieler, sondern wird auf seinen verschiedenen Daseinsstationen mit der tragischen Weltwirklichkeit konfrontiert. Er steht symbolisch als namenloser Angestellter, fest integriert im Wertsystem einer materialistisch orientierten Gesellschaft, von deren Werten er sich auch nicht durch einen Ausbruchsversuch freimachen kann. So bestätigt der Bankkassierer--der schon durch seinen Beruf auf die Bedeutung des Geldes hinweist--durch seinen Diebstahl nur sein Verhaftetsein in diesem System, da er ja nicht grundsätzlich mit den Werten dieser Gesellschaft bricht, sondern nur seine Rolle von der des Empfängers in die des Austeilers umwandelt. Erst nachdem der Kassierer selbst in der Lage ist, verschwenderisch Geld auszuteilen, stellt er fest, daß das Geld eigentlich keinen Wert hat, da es seine Wünsche nicht erfüllen kann. Durch diese Erkenntnis wird sein bisheriges makelloses Leben ebenso sinnlos wie auch sein Vergehen (der Bankraub) nachträglich seinen Sinn verliert.

Durch die Dame aus der Fremde erhält der Kassierer den Anstoß, aus seiner monotonen Bürgerlichkeit auszubrechen. Es ist ihr Parfüm, ihre zufällige Berührung seiner Hand, kurz, die ganze

Erscheinung dieser Dame, die ihn aus seiner beamteten Verschüttung weckt und seinen Irrlauf von morgens bis mitternachts auslöst. Aber er erkennt diese Dame, mit der er glaubt entfliehen zu können, wie auch den Sohn, den er für einen abfindbaren Liebhaber hält.

Ein letzter Besuch bei seiner Familie überzeugt ihn völlig von seinem "Verschüttetsein," aus dem er glaubt aufgebrochen zu sein. Auf die Frage seiner Frau, wo er herkomme, antwortet er:

Aus dem Grabe. Ich habe meine Stirn durch Schollen gebohrt. Hier hängt noch Eis. Es hat besondere Anstrengungen gekostet, um durchzukommen. Ganz besondere Anstrengungen. Ich habe mir die Finger etwas beschmutzt. Man muß lange Finger machen, um hinauszugreifen. Man liegt tief gebettet. So ein Leben schaufelt mächtig. Berge sind auf einen getürmt. Schutt, Müll--es ist ein riesiger Abladeplatz. Die Gestorbenen liegen ihre drei Meter abgezählt unter der Oberfläche--die Lebenden verschüttet es immer tiefer.¹⁰

Das Bild der Erstarrung im Eis und des Verschüttetseins der Lebenden unter Schutt und Müll bezieht sich auf das bisherige Leben des Kassierers. Mit der Familie bricht er alle Beziehungen ab. Es war ein Nichts, das er hinter sich läßt. Statt dessen sucht er die frühere Einförmigkeit durch heiße Leidenschaft zu kompensieren. So möchte er die Emotionen der Massen beim Sechstagerennen bis zur Ekstase steigern und die Leidenschaften aufpeitschen: "Das sind Erfüllungen. Heulendes Wehen vom Frühlingsorkan. Wogender Mensch-

¹⁰ Georg Kaiser, Von morgens bis mitternachts, Hrsg. mit einem Nachwort von Walther Huder (Stuttgart, 1965), S. 30. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

heitsstrom. Entkettet--frei" (S. 44). Bereitwillig will der Kassierer für dieses Erleben sein gestohlenes Geld hergeben, doch der rauschhafte Zustand der Masse verebbt sofort, als der Kaiser im Stadion erscheint.

Im Séparée versucht der weiter hastende Kassierer nun durch Geld zum ekstatischen Liebeserlebnis zu kommen. Doch anstatt Schönheit findet er Prothesen, anstatt pulsierenden Lebens findet er Schläfrigkeit.

Auf seiner Hetzjagd nach dem Leben kommt der Kassierer zu seiner nächsten Station, der Heilsarmeeversammlung. Im Bekenntnis der Bekehrten erkennt er den Ablauf seines eigenen Lebens. In der Schilderung von "Einer" sieht er seine häusliche Situation:

Meine Sünde! (Oben.) Ich bin Familienvater. Ich habe zwei Töchter. Ich habe meine Frau. Ich habe meine Mutter noch. Wir wohnen alle in drei Stuben. Es ist ganz gemütlich bei uns. Meine Töchter--eine spielt Klavier--eine stickt. Meine Frau kocht. Meine Mutter begießt die Blumentöpfe hinterm Fenster. Es ist urgemütlich bei uns. Es ist die Gemütlichkeit selbst. Es ist herrlich bei uns--großartig--vorbildlich--praktisch--musterhaft-- --(Verändert.) Es ist ekelhaft--entsetzlich--es stinkt da--es ist armselig--vollkommen durch und durch armselig mit dem Klavierspielen--mit dem Sticken--mit dem Kochen--mit dem Blumenbegießen--(Ausbrechend.) Ich habe eine Seele! Ich habe eine Seele! Ich habe eine Seele! Ich habe eine Seele! (Er taumelt zur Bußbank.) (S. 60-61)

Den Höhepunkt erreicht diese Versammlung, als zuletzt einer von seinem Griff in die Kasse erzählt und wie es ihm in der Einsamkeit einer Gefängniszelle bewußt wurde, daß er eine Seele habe.

Das Leid und Versagen aller dieser Bekenner läßt sich auf

ein Wesensmerkmal reduzieren: die Unterdrückung ihrer Seele. Bei dem einen geschah das durch den Sport, bei einem andern war es der Sexus oder die bürgerliche Gleichförmigkeit. Wenn hier auf der Heilsarmeeversammlung die Rede von der Seele ist, so ist damit eine Verinnerlichung, eine Besinnung auf sich selbst, ein Zurückführen zu einem erfüllten Leben gemeint. Ein seelenvolles Dasein ist in diesem Sinne der Gegensatz zu einem mechanisierten, leeren und einförmigen Leben.

Aber selbst die Errettung der Seelen in dieser Versammlung erweist sich als ein Trug. Das wird in dem Augenblick deutlich, als der Kassierer den Unwert des Geldes in seinem Bekenntnis hervorhebt:

Mit keinem Geld aus allen Bankkassen der Welt kann man sich irgendwas von Wert kaufen. Man kauft immer weniger, als man bezahlt. Und je mehr man bezahlt, um so geringer wird die Ware. Das Geld verschlechtert den Wert. Das Geld verhüllt das Echte--das Geld ist der armseligste Schwindel unter allem Betrug! (S. 63)

Hierin liegt die Quintessenz der Erfahrung, die der Kassierer während des Tages gemacht hat. Hier kommt es zur eigentlichen Erweckung des Kassierers, einer Erweckung, die ihn weit über die Erfahrungen der anderen Bekehrten und Gläubigen erhebt. Als er nun voller Verachtung seine geraubten Scheine in den Saal wirft, erwartet er, daß die gläubige Gemeinde sie unter ihren Fußsohlen zerstampfen würde. Doch eine erschütternde Enttäuschung steht ihm bevor: der Kassierer muß erleben, wie sich die Gläubigen gierig auf die Banknoten stürzen; die Menschen, die vorhin vom Wiedergewinn ihrer Seele gesprochen haben, werden nun durch das unter sie ge-

streute Geld als habgierige Materialisten entlarvt. Ihre Seelentfaltung erwies sich als unecht.

Auch das Heilsarmee mädchen, das sich um die Seele des Kassierers bemüht hatte, erweist sich als unecht. Dieses Mädchen wird sogar zur Verräterin an ihm und verdient sich den Judaslohn bei der Polizei für seine Ergreifung.

Damit ist der Höhepunkt der Enttäuschung für den Kassierer erreicht. Er erkennt die Unsinnigkeit seines Rasens und seines Suchens:

Ein Funkchen Erleuchtung hätte mir geholfen und mir die Strapazen erspart. Es gehört ja so lächerlich wenig Verstand dazu! (Posaunenstoß.) Warum stieg ich nieder? Warum lief ich den Weg? Wohin laufe ich noch? (Posaunenstöße.) (S. 65)

Die Antwort gibt er sich selbst, indem er sagt: "Von morgens bis mitternachts rase ich im Kreise" (S. 65), dann schießt er sich in die Brust. In der Pose des Gekreuzigten stirbt der Kassierer: "Sein Ächzen hüstelt wie ein Ecce--sein Hauchen surrt wie ein Homo" (S. 65). Der Kassierer verläßt eine ganz in Dunkelheit getauchte Welt, deren Zustand durch den angedeuteten Kurzschluß symbolhaft dargestellt wird.

Man fragt sich mit Recht--wie es anläßlich der Neuinszenierung von Kaisers Von morgens bis mitternachts an der Freien Volksbühne Berlin (1960) geschah--ob in dem resignierenden Schluß Kaisers nicht die Enttäuschung des Moralisten über die Unzulänglich-

keit allen Menschenwesens in baren Nihilismus umzuschlagen scheine.¹¹ Es zeigt sich kein Ausblick, keine Hoffnung auf Besserung. Schon 1924 bemängelte Diebold, daß die Skepsis dieses Dramas niederschlagend sei, da der Kassierer, ein "Miniatur-Faust," sich selbst zu Tode renne, aber eigentlich keine Menschen als Gegenspieler habe: "Die Hauptperson hat nur die Welt als Chaos--in einer Folge von genialischen Zerrbildern --zum Gegenspieler, nicht Menschen."¹² Genau das ist, was Georg Kaiser--unserer Ansicht nach--beabsichtigt. Das Fehlen wirklicher Menschen muß als künstlerische Absicht erkannt werden, da es hier um die Darstellung einer entmenschten Welt geht. Es ist charakteristisch für das vorliegende Werk, daß es das Fehlen wirklicher Werte in der Menschheit sichtbar macht.

Geradeso wie die Milieuschilderung des Naturalismus als soziale Anklage zu verstehen ist, so kann die Darstellung der entseelten Menschheit in Von morgens bis mitternachts als Warnung oder Aufruf verstanden werden. Das Ziel des dramatischen Kunstwerks ist Erschütterung und Aufrüttelung der Geborgenen, wie Kaiser betont:

Die Erschütterung durch ein Kunstwerk ist Erschütterung des Zuständlichen der Nur-Verbraucher; sie finden sich

¹¹Anonym, [Programmheft] "Vorwort zur Neuinszenierung von Georg Kaisers Von morgens bis mitternachts," Freie Volksbühne Berlin (1960), GKC, Mappe B 33.

¹²Bernhard Diebold, Der Denkspieler Georg Kaiser (Frankfurt, a.M., 1924), S. 50.

besiegbar in jeder Pore und jedem Puls ihrer matten Vitalität. Jedes Dichtwerk verrichtet eine vernichtende Niederlage der Geborgenen.¹³

Die Gegebenheiten des Daseins zeigt Kaiser in diesem Drama in negativer Überzeichnung. Die anfänglich im Drama bestehenden Probleme und Konflikte bestehen am Ende weiter. Der Tod des Kassierers löst nichts, er entzieht sich in Verzweiflung der leidvollen Wirklichkeit. Kaiser gibt in diesem Drama keinen Hinweis auf eine Erneuerungsmöglichkeit. Vielleicht hat Brinkmann aus diesem Grund das Fehlen einer ganzheitlichen Anschauung der Welt und der Wirklichkeit bemängelt und hier eine "metaphysische Obdachlosigkeit" gesehen, von der Lukács gesprochen hat.¹⁴ Wir sehen jedoch gerade in der Darstellung der Welt als Chaos das Hauptanliegen dieses Stationendramas. Die aufrüttelnde Funktion dieses Werkes liegt in seiner Entlarvung von Pseudowerten. Was für echt gehalten wird, erweist sich als unecht, und was für unecht gehalten wird, bezeugt sich als echt. Die Menschheit befindet sich in einer chaotischen Verblendung.

Die Gestalt des Kassierers trägt gegen Ende des Dramas eine auffallende Ähnlichkeit zur Christusfigur, und man hat ver-

¹³ Georg Kaiser [zu Iwan Goll's: Methusalem oder Der ewige Bürger], "Eine Einleitung," Der dramatische Wille, Bd. XVIII (Potsdam, 1922). Zitiert nach: Stücke, S. 686-687.

¹⁴ Richard Brinkmann, "Georg Kaiser," Expressionismus: Forschungsprobleme 1952-1960 (Stuttgart, 1961), S. 93.

schiedentlich in dem Irrweg des Kassierers ein Martyrium oder ein Märtyrertum sehen wollen.¹⁵ Dennoch bestehen bemerkenswerte Unterschiede zwischen den beiden Gestalten. Zum Märtyrer gehören Opferbereitschaft, Liebe und Hingabe--Eigenschaften, die dem egoistischen Kassierer fehlen. Der Kassierer zeichnet sich geradezu durch Herzenskälte in seinem Verhalten gegenüber seiner Familie, den Kokotten und dem Kellner aus. Darin unterscheidet er sich nicht von den anderen entseelten Menschen, die hier auftreten. Er hebt sich lediglich durch sein Suchen nach dem Wahren, dem wirklichen Leben ab.

Neben der Entlarvung von Pseudowerten, zeigt dieses Drama eine Verwirrung des Kassierers, dessen Urteilsvermögen laufend fehlschlägt. Huder bemerkt, daß sich bis auf den Tod alles als unecht erweist.¹⁶ Ergänzend kann hier hinzugefügt werden, daß sich das als unecht erweist, was der Kassierer für echt hält. Die Dame beispielsweise hielt der Kassierer für eine Betrügerin, also für unecht. Ebenso verkennt der Kassierer den jungen Kunsthistoriker

¹⁵ Diebold, S. 47, spricht vom "Märtyrertum," an dem ein Mensch zerbräche; Huder in seinem Nachwort zu Von morgens bis mitternachts (Stuttgart, 1965), S. 72, von einem "phantastischen Opfergang," dem "Martyrium der Lebensweisheit" und einem "gebrochenen Christus im Zeitalter des Kapitalismus."

¹⁶ Huder, "Nachwort," Stücke, S. 779.

und die Kunstgegenstände, die er bei ihm vorfindet.¹⁷ Er mißversteht weiterhin das herzliche Verhältnis, das zwischen Mutter und Sohn herrscht. Gerade dieses Mißverständnis wird zum Ausgangspunkt seiner langen Irrfahrt. In seinem pervertierten Gelddenken glaubt der Kassierer, alles sei käuflich, auch diese beiden Menschen.

Rückblickend können wir als Zwischenergebnis feststellen, daß sich die Menschen in diesem Drama--mit Ausnahme der Dame und ihres Sohnes--als unecht erweisen. Die Menschheit ist ihren Pseudowerten erlegen. Für den Kassierer, der als einziger aus der Verschüttung aufbricht, zeigt sich, daß echte Gefühle, warme Liebe und Menschlichkeit nirgends zu finden sind. In ihrer Entmenschung befindet sich die dargestellte Menschheit zu Anfang und zu Ende des Dramas auf der ersten Entwicklungsstufe.

Nur der Kassierer durchläuft zwei Entwicklungsphasen, die wir kurz umreißen wollen. Sein erster Aufbruch war ein zielloses Rasen, eine dumpfe Suche nach dem Leben. Diese Hetzjagd führt ihn endlich bei der Heilsarmee zu der Realisierung, daß alle Werte dieser Gesellschaft--die vor allem durch das Geld versinnbildlicht werden--falsch sind und die Mühe nicht lohnen. Diese Erkenntnis ist das Fazit seiner Erfahrung, die er von morgens bis mitternachts machen

¹⁷ Robert Kauf, "Faith and Despair in Georg Kaiser's Work" (Diss. Chicago, 1955), S. 181, macht darauf aufmerksam, daß der Kassierer das Echte in der Welt nicht erkenne: "The world of genuineness in this play, the teller does not recognize."

konnte. Bis zu dieser Erweckung war der Kassierer trotz seines Aufbruchs selbst noch ein dem Wertsystem Verfallener. Indem er den Wert des Geldes negiert, erreicht er eine höhere Stufe als die, auf der die übrige Gesellschaft, einschließlich der Heilsarmee, steht. In diesem Moment erhebt sich der Kassierer erst über die Masse. Er will sie von seiner Botschaft des Unwertes des Geldes überzeugen, muß aber die Wirkungslosigkeit seines Aufrufs gegenüber dieser verhärteten Menschheit enttäuschend erfahren. Seine Verzweiflung über eine unverbesserliche, von Grund auf entmenschte Welt, läßt ihm nur noch den Freitod offen. Damit stürzt er, wie Kaiser sagt, "in die Verzweiflung der Untat ab."¹⁸ Somit hat sich der Kassierer nur vorübergehend von der Primitivstufe erhoben: sein eigener Aufruf zur Höherentwicklung bleibt erfolglos. Die Menschheit verharret am Schluß auf der seelenlosen Primitivstufe. Der Weltzustand wird durch die letzten Worte der Regieanweisung treffend beschrieben: "(Es ist ganz dunkel.)" (S. 65).

In geringfügiger Abwandlung vollzieht sich in Kanzlist Krehler (1921) noch einmal das Schicksal des Kassierers, diesmal

¹⁸"Brief an Hans Theodor Joel," (März, 1924) Stücke, S. 693.

jedoch ganz auf die bürgerlich-häusliche Atmosphäre beschränkt. Wie dort der Kassierer, so wird hier der Kanzlist schlagartig durch die Hochzeit seiner Tochter aus seiner gewohnten Bahn gerissen. Irritiert durch einen Tag Sonderbeurlaubung, findet sich der Kanzlist in seiner eigenen Stadt nicht mehr zurecht. Einmal durch einen geringfügigen Anlaß aus seiner Alltäglichkeit herausgeworfen, wird sich der Kanzlist der Hohlheit seiner bisherigen Existenz bewußt.

Das äußert sich zunächst darin, daß er auf andere Menschen aufmerksam wird, dann aber von einem Zugehörigkeitsbewußtsein zur ganzen Menschheit und dem Erdball erfüllt wird. Dieses Globalbewußtsein läßt ihm sein Büro- und Familienleben unbedeutend erscheinen; er glaubt, daß er sich in seinem bisherigen Leben "selbst unterschlagen" wurde.¹⁹ Von seinem letzten Geld kauft sich Krehler einen Globus und berauscht sich am Anblick der Kontinente. Mit Macht zieht es ihn auf eine einsame Insel, wo er zurückgezogen "auf du und du mit dem Dasein" (S. 40) ohne Zwangsvorstellungen der Kanzleiwelt wie Pensionsberechtigung und "Zins" (S. 60) leben kann. Dieser Traum von einem erfüllteren Leben soll ihm, auf Anraten der Ehefrau, von dem Kanzleivorsteher ausgedeutet werden. Der Kanzleivorsteher führt Krehler das Beispiel eines "Kassierers" vor, der uns bereits aus Von morgens bis mitternachts bekannt ist:

¹⁹ Georg Kaiser, Kanzlist Krehler (Potsdam, 1922), S. 61. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Vielleicht ist auch Ihnen die Geschichte zu Ohren gekommen, daß ein Bankkassierer--alt wie Sie, erprobt wie Sie--einen sehr bedeutenden Betrag unterschlug und durchbrannte. Ursache? Erschütterung durch ein Damenbild. Die Dame warf ihn samt seinem defraudierten Geld zur Hoteltür hinaus. Aber der Kassierer war auf dem Wege--aus seiner minutenpünktlichen Regelmäßigkeit in die jubilierende Unregelmäßigkeit. Da wollte er das versäumte Leben in einem Tag von morgens bis mitternachts nachholen. Der Lauf hetzte ihn durch alle Quintessenz von Möglichkeiten: Ballsaal--Sechstagerennen--Heilsarmee. Im Heilsarmeelokal erschoss er sich vor versammelten Hallelujabrüdern und--schwestern. Warum? Er hatte das Leben überschätzt. Wie in jener anständigen Dame im Anfang täuschte er sich in den Erfüllungen. Es blieb alles hinter den Erwartungen zurück. \ Schluß: eine Kugel durch den Kopf.-- -- -- -- Vor solchen Ernüchterungen möchte ich Sie bewahren. (S. 53)

Die Stimme des Räsoneurs läßt den Kanzlisten aufhorchen und bringt eine Veränderung seines Entschlusses, wenn auch nicht in dem Sinne, wie der Vorgesetzte es sich dachte. Krehler sieht nun, daß es für ihn zu spät ist: "Alles ist vorbei. Erzittere: vorzeitig vorbei. Leben vorbei--mitten im Leben--ich!--für Auferstehung zu spät!" (S. 58). Die vergebliche Hetzjagd des Kassierers möchte er vermeiden: er kapituliert. Nachdem er einmal die Sinnlosigkeit seines Lebens eingesehen hat, gibt es für ihn kein Zurück in die alte Bürgerlichkeit. Krehler schreitet zur Selbstzerstörung.

Vorher jedoch stößt der Kanzlist den Schwiegersohn in mörderischer Absicht vom Balkon. Ein Motiv für diese Handlungsweise ist schwer zu finden. Der Schwiegersohn brachte zwar die Verwirrung in die Familie, da er die Tochter heiratete. Überdies erbot er sich, in der Abwesenheit des Vaters die Versorgung der Familie zu über-

nehmen. Durch den Mord des Schwiegersohns entzieht der Kanzlist seiner Familie bewußt die wirtschaftliche Versorgung. Dieser Akt der Rache bringt ein abruptes Ende des Dramas. Während der Kassierer sich noch auf die Suche machte, um dann schließlich in die Untat abzustürzen, wird die Verzweiflungstat des Kanzlisten durch seine verbitterte Rache überboten.

Wir haben in den bisher betrachteten Dramen einen Grundzug herausgestellt: die entmenschte Wirklichkeit. Einzelmenschen, wie der König in Schellenkönig, der Kassierer in Von morgens bis mitternachts und Krehler in Kanzlist Krehler, versuchten aus diesem Zustand der Verschüttung auszubrechen. In ihrem noch ziellosen Aufbruchversuch scheiterten sie, genauso wie auch die Tochter des Präsidenten in Der Präsident, die sich vergeblich gegen die Unmenschlichkeit stemmte. Beim König erwies sich Natürlichkeit und warmes Menschsein als unwirksam und wurde aus pragmatischen Gründen wieder verworfen. Der Vertreter der Natürlichkeit mußte dabei untergehen. Daß mit Parolen und Kongressen der Sache der Menschlichkeit nicht geholfen werden kann, geht aus Kaisers Der Präsident hervor. Das Fehlen von Werten und die Vorherrschaft von Pseudowerten in der Gesellschaft stand im Mittelpunkt der Erfahrung des Kassierers in Von morgens bis mitternachts. Im Gegensatz zum Kassierer sah der Kanzlist bald ein, daß er weder den Durchbruch zu einem neuen Leben erzwingen, noch aber die Gleichförmigkeit des alten Lebens wieder aufnehmen könnte. So wählt er gleich den Tod

der Verzweiflung, den der Kassierer erst nach seiner rasenden Suche erwählt. Der einzelne steht hier hilflos einer erstarrten Menschheit gegenüber. Der Warmherzige, der Idealist und der Sucher gehen gleichermaßen in dieser Gesellschaft zugrunde. In ihrem Tode aber wird die Erneuerungsbedürftigkeit der Menschen verdeutlicht. Die erste Stufe der Menschheitsentwicklung konnte nur vorübergehend von einzelnen durchbrochen, aber nicht überwunden werden. In der Gesellschaft bleibt sie unverändert bestehen.

ZWEITER TEIL

Aufbruch

"Ich suche in jedem Menschen
das Gleichnis des Menschen."

--GEORG KAISER--"Aphorismen"
(Stücke, S. 704)

III.

GRÖSSE, MACHT UND HELDENTUM

In diesem Kapitel versuchen wir zu zeigen, wie Georg Kaiser die gängigen Vorstellungen von menschlicher Größe entlarvt und dabei verdeutlicht, worin nach seiner Ansicht die wirkliche Größe des Menschen besteht. Schon in den vorher betrachteten Dramen der Entmenschung zeigte sich ein Aufbruch von Einzelgestalten, deren Suchen aber noch ziellos und unbestimmt war. Hier wollen wir die Menschen zeigen, die durch ein Ereignis in ihrem Leben eine bewußte Wandlung durchmachen. Um den wahren Menschen zu zeichnen, greift Kaiser zu Kontrastierungen. So zeigt er zunächst seine Gestalten als Machthaber, Krieger und Aristokraten, die aber bald ihre eigene Größe und Heldenhaftigkeit anzweifeln und dann spontan versuchen, ihr Leben auf eine neue Grundlage zu stellen oder selbst für ihre Ideen in den Tod zu gehen. Herkömmliche Vorstellungen von menschlicher Größe und Heldenhaftigkeit weist Kaiser als das Zerstörerische im Menschen aus und stellt es dem Aufbauenden gegenüber. Dabei macht Kaiser in diesen Dramen deutlich, wie sich die Wandlung vom Unmenschen--dem Zerstörer --zum edlen Menschen--dem homo humanus--vollziehen kann.

Die Grundzüge des Dramas Die Lederköpfe (1927/1928) finden

sich bereits in der Fabel von Herodot, doch entspricht die Gestaltung des antiken Stoffes ganz der Kaiserschen Dramaturgie. Diktatur und Gewaltherrschaft werden in diesem Drama in den Mittelpunkt gestellt. Aber nicht an eine bestimmte Diktatur soll gedacht werden--wie etwa die von Hitler oder Mussolini--sondern das Unwesen der Diktatur soll prinzipiell enthüllt werden.¹ Dabei wird gezeigt, daß Gewaltherrschaft nur von solchen Menschen getragen wird, die ihre Menschlichkeit verloren haben, die gesichtslos geworden sind und die Bezeichnung "Mensch" überhaupt nicht mehr verdienen. Symbolisiert wird die Gesichtslosigkeit in diesem Drama durch das entstellte Menschenantlitz des Stadthauptmanns, dessen Vertierung durch den mit einer Lederhaut überzogenen Kopf noch hervorgehoben wird.

Das Stück beginnt mit dem Aufstand der Soldaten, die sich, durch Hitze und Hunger erschöpft, einem unsinnigen Marschbefehl des Stadthauptmanns widersetzen. Zur Strafe für ihre Rebellion sollen die Truppen jeden Zehnten ihrer Kameraden zu Tode peitschen. Auch diesem Befehl leisten sie nicht Folge, sondern wollen statt dessen diese grausame Mißhandlung dem Stadthauptmann zukommen lassen. Dieser flüchtet sich, von drohenden Peitschen umgeben, in die Rolle des

¹Trotz der zeitlich viel früher zu datierenden Entstehung der Lederköpfe (1927/1928), erinnert Artur Müller an die Prototypen der Diktatur wie Hitler und Mussolini. Artur Müller, "Vorwort," Georg Kaiser, Die Lederköpfe, Hrsg. Artur Müller und Hellmut Schlien (Emsdetten, Westfalen, 1953), S. 5.

Befehlsempfängers: auch er müsse gehorchen, "wie alle."² Doch diese Ausflüchte schützen ihn nicht, und so bietet er den Soldaten die in seinem Schutz befindliche Tochter des Feldherrn Basileus an. Die Soldaten gehen aber nicht auf diesen Bestechungsversuch ein. Nur die plötzliche Ankunft von Basileus verhindert im letzten Augenblick die Hinrichtung des Stadthauptmanns.

Als der Feldherr erfährt, daß seine Tochter vom Stadthauptmann den Truppen als Köder vorgeworfen werden sollte, folgt wieder eine brutale Strafe der anderen. Dem Stadthauptmann wird auferlegt, sich eine angemessene Strafe für die Meuterer auszudenken. Da ihm so rasch nichts einfällt, wird er aus der Stadt verbannt und in die Wüste ausgesetzt. Er wird damit zu einem Opfer des Systems, dessen wohlfunktionierendes Glied er bisher gewesen war.

Von der Gestalt des opportunistischen Untertanen wendet sich nun das Augenmerk auf den Typ des absoluten Herrschers. Als Preis für die Überwindung einer belagerten Stadt hatte Basileus seine Tochter und das Amt des Feldhauptmanns dem Sieger versprochen. Einem Soldaten war dieser Sieg durch eine Selbstverstümmelung und dem daraus folgenden Entsetzen bei den Feinden gelungen. Überall löste er wegen seines verunstalteten Gesichtes Furcht und Schrecken aus, da er be-

²Georg Kaiser, Die Lederköpfe. Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 408. Nachfolgend zitiert als Stücke. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

hauptete, Basileus hätte ihn wegen eines Vergehens so grausam entstellt. Man ließ diesen Soldaten ungehindert in die Stadt, deren Tore er zur gegebenen Zeit den eindringenden Soldaten öffnete.

Als beförderter Feldhauptmann fordert er nun seinen Lohn: die Tochter des Feldherrn. Doch ehe sich die Tochter mit ihm vermählen will, besteht sie darauf, sein Gesicht zu sehen, das er inzwischen mit einer Lederhaut überzogen hat. Bezeichnend ist an dieser Stelle, daß die Tochter nicht von der körperlichen Verunstaltung abgestoßen wird, sondern sie als Ausdruck einer innermenschlichen Verunstaltung empfindet: "Fürchterlicher als deine Verstümmelung entstellst dich deine Gier, mit der du deinen Rang vor andern suchtest!" (S. 425). Für sie ist er das "schmählichste Widerbild eines Menschen" (S. 424), der in die Wüste zurücklaufen solle und für den es besser wäre, wenn er von einer Sanddüne begraben würde:

Mit Überlegung hast du dich des Gesichts
beraubt. Du bist kein Mensch mehr, du bist
ein Tier, das frißt und brüllt. (S. 425)

Aber dem Basileus ist der Krieger in dieser Gestalt gerade recht. Ein kopfloser Mensch gilt ihm mehr als die Gefühle und Wünsche seiner Tochter: "Was gilt die Fratze eines Menschen, wenn sie im Dienste des Basileus sich entstellte!" (S. 420). Die Tochter hält ihrem Vater vor, daß er sie nicht nur einem überließe, sondern einer endlosen Zahl, da diesen kein Gesicht von anderen unterscheide: "Sein Gesicht ist verlöscht" (S. 428). Basileus mißversteht jedoch die Einwände seiner Tochter. Er glaubt, sie fürchte sich lediglich

vor dem ungewöhnlichen Anblick eines Lederkopfes. So fällt er auf die ungeheure Idee, alle die im Hof eingesperrten Meuterer zu verstümmeln, damit man sich allenthalben an den Anblick von Lederköpfen gewöhne. Um weitere Ungeheuerlichkeiten zu vermeiden, will die Tochter sich doch lieber dem Feldhauptmann verbinden.

Während die Argumente der Tochter den Basileus zu immer groteskeren Auswüchsen treiben, bringen ihre Proteste und Einwände den Feldhauptmann zur Besinnung. Bei ihm sind ihre Vorhaltungen auf fruchtbaren Boden gefallen: er sieht die Schändlichkeit seines bisherigen Handelns ein. Somit kommt er zu einer Wandlung, da er sich seiner Taten und deren Motive schämt. Der Feldhauptmann bekennt: "Ich bin das Tier, das wütend ausbricht und zerstört. Mit Recht trage ich die Kappe über meinem unmenschlichen Gesicht" (S. 430). Nun erkennt er resignierend, daß ihn der Besitz der Tochter nicht mehr entschädigen kann für den Verlust des Gesichtes. Darum möchte er nun wieder gutmachen was er vorher verdorben: er entbindet Basileus von seinem Eid, ihm die Tochter zu geben. Aber Basileus besteht auf der Durchführung seiner Pläne. Mit Worten und Verhandeln erreicht man nichts bei ihm; er will weiterhin mutwillig zerstören und schwärmt schon von neuen Taten und von Städten, die ins Dunkel versinken sollen. Der gewandelte Feldhauptmann hält dem Herrscher vor: "Dein Krieg zerstört, was menschlich ist--wie mein Gesicht zerstört ist!" (S. 438). Darauf entwirft nun Basileus seine Konzeption des wünschenswerten Untertanentums:

Du brauchst es [das Gesicht] nicht!--Du nicht und keiner neben dir. Habt ihr Gesichter? Ich sehe sie nicht an. Ihr seid der Schwarm, der zwischen meinen Knien wimmelt. Ein Menschenheerwurm, der mit Millionen Füßen schlurft--dicht überm Boden--und das Kraut im Staube frißt. Das wälzt sich alles unter mir--ich unterscheide Augen, Mund und Nase nicht--wie du nicht Mund und Augen und eine Nase hast. Du bist ein Lederkopf. Da wird es deutlich. Verlöscht ist das Gesicht. Warum soll es sich zeigen? Will ich euch kennen? Erhebt ihr Anspruch auf Bezeichnung? Ihr sollt euch selbst nicht kennen. Seid jedermann und niemand, die ihr wart und bleibt--mit Lederköpfen. Ich will Lederköpfe schaffen nach deinem Vorbild, Feldhauptmann, der mir als Lederkopf am besten diente--ein Volk von Lederköpfen ist bei dir versammelt, den ich in meine Kriege schicke, die verwüsten wo Menschen mit Gesichtern übrig sind. Ich fange meine Schöpfung der Lederköpfe an. (S. 438)

Aus diesen Äußerungen geht deutlich hervor, daß das Schaffen des Basileus Zerstörung bedeutet. Hierzu braucht er aber unbedingt die gesichtslose Masse, eine kopflose Menschheit.

Der Feldhauptmann muß einsehen, daß Basileus nicht umzustimmen ist. Darum sucht er nach Möglichkeiten, den Zerstörer aus dem Weg zu räumen. Die Meuterer sollen vor der Verstümmelung bewahrt werden und weiteres Töten soll durch die Vernichtung des Feldherrn verhindert werden. Durch diesen Mord an Basileus kann der Feldhauptmann sein Gesicht wiedergewinnen, wie ihm die Tochter erklärt: "Mit neuer Bildung dringt es durch--es strahlt von Licht. In Blendung schließe ich die Augen--und sehe dich: wie du die Macht zerschlägst, die mit Zerstörung herrscht!" (S. 431). Der Feldhauptmann, der eigenhändig als Zeichen unerschütterlicher Unterwürfigkeit die Meuterer im Hof verstümmeln soll, führt sie zwar wie beauftragt herein,

doch sind die Gesichter unter den Lederkappen unversehrt erhalten. Alle Wachen sind schon entwaffnet, und der Feldhauptmann ist Herr der Lage. Aus der Ferne vernimmt man "das Volk im Aufbruch" (S. 442), angekündigt durch Trommeln.

Ehe nun der Feldhauptmann Basileus den zermalmenden Peitschen freigibt, reicht er ihm das geliehene Messer symbolisch zurück, das zum Instrument der Entmenschung werden sollte. Nun stößt Basileus das Messer in die Brust des Feldhauptmanns, als dieser ihn dazu auffordert:

(Dicht vor ihm--die Arme weit ausbreitend.)
 Du tötest-- --du tötest immer-- -- -- --vernichte
 des Menschen Fratze, die ich auf meinen Schultern
 trage-- --um dich zu vernichten!!!! (S. 443)

In dieser überraschenden Wendung wird Basileus in seiner Zerstörungssucht paradoxerweise zum Vernichter der von ihm selbst geschaffenen Menschenfratze, seines eigenen Zerstörungssymbols. Der Feldhauptmann bewirkt so, daß der einzige Lederkopf von dem untergehenden Basileus zerstört wird. Damit vernichtet sich Basileus selbst--wie der Feldhauptmann betont--noch ehe er stirbt. Durch die Verschonung der Meuterer und seiner Selbstaufgabe, ebnet der innerlich erneuerte Feldhauptmann den Weg für die aufbauenden Kräfte, die von der Tochter verkörpert werden.

Es ist bemerkenswert, daß sich in der Familie des Feldherrn beide Kräfte zusammenfinden: das Zerstörerische in Basileus und das Aufbauende in der Tochter. Der Feldhauptmann pendelt zwischen diesen beiden Kräften: erst der Zerstörungssucht erlegen, dann aber durch

den Anstoß der Tochter erweckt zum aufbauenden Menschentum. Diesen Schritt vollzieht er durch Erkenntnis seiner Schuld, durch Reue über sein bisheriges Tun und durch tatkräftiges Handeln nach vollzogener Wandlung.

Die Reue über die Verwerflichkeit des bisherigen Handelns, zusammen mit der vergebenden Tat, der Begnadigung der Meuterer, gefolgt von Reformversuchen, sind Kennzeichen des erneuerten Menschen bei Kaiser, wie wir sie auch in anderen Werken sehen werden. Im Falle des Feldhauptmanns konnten wir die Wandlung eines Menschen von einem tierisch-zerstörerischen zu einem ethisch-humanen Wesen aufzeigen. Als erneuerter Mensch erkennt der Feldhauptmann seine vermeintliche Heldenhaftigkeit, die er in der Eroberung der Stadt bewies, als selbstsüchtige, tierische Gier. Nur der Notwendigkeit gehorchend --nachdem alle friedlichen Verhandlungsmöglichkeiten mit dem absoluten Herrscher erschöpft sind--entschließt sich der Feldhauptmann zur Gewalt, um für die Sache der Menschlichkeit einzutreten.

Auf die Bedeutung und häufige Verwendung der Tiermetaphern und -allegorien bei Kaiser wird in der Arbeit von Ernst Schürer hingewiesen. Schürer kommt zu dem Schluß, daß Kaiser das Bild des Tieres dazu benutzt, um das "untermenschlich Böse" darzustellen.³ Für unsere Untersuchung ist es wichtig, daß damit auf die Primitiv-

³ Ernst Schürer, "Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers" (Diss., Yale, 1966), S. 79.

stufe der Menschheitsentwicklung verwiesen wird. Durch diese Symbolik tritt das Negative so markant hervor, daß dagegen das Bild des neuen Menschen oft nur blaß wirkt. Tatsächlich ist darum vielen Kritikern die Darstellung der Wandlung vom vertierten zum wirklichen Menschen als Hauptanliegen des Dramas nicht aufgefallen. Das Negative ist in Kaisers Dramatik augenscheinlicher als das Positive. Doch läßt sich nicht übersehen, daß am Ende von Die Lederköpfe die aufbauenden Kräfte den Sieg davontragen. In der Ferne hört man die aufbrechenden Massen und die Tochter fordert die Soldaten auf, mit ihr und den Gefangenen in die Wüste zu ziehen, um aufzubauen "was in Zerstörung liegt!!!!" (S. 443).

Um den Aufbau eines im Innern zerstörten Menschen geht es im folgenden Werk. In Gilles und Jeanne (1922) fand das historische Jeanne d'Arc-Motiv eine Neu- und Umgestaltung durch Georg Kaiser. Jeannes Gegenspieler ist jedoch nicht in den Reihen der Feinde, sondern in ihren eigenen zu suchen. Der Marschall von Frankreich, Gilles de Rais, sucht seinen Machthunger nicht nur in der Überwindung der Feinde Frankreichs zu stillen, ihm geht es in einem weiteren Sinne darum, Jeanne zu überwinden. Nur deshalb stellt er ihr Armeen zur Verfügung und plant, sie sich schließlich gefügig und von ihm abhängig zu machen. Das Schicksal des Landes erscheint Gilles unwichtig, ver-

glichen mit der leiblichen Überwindung der Jungfrau. Für sie hat er sein Vermögen eingesetzt und fordert nun seinen Lohn: "Du und das Schlachtfeld sind mein!"⁴ Je höher das gesetzte Ziel, desto größer der Sieg. Darum will Gilles die von allen im Lande ehrfürchtig verehrte Jungfrau Jeanne zum Tier entwürdigen: "Öffne die Rüstung--sink hin--schamlos im Sande!!!! Mein Tier!!!!" (S. 28). Da Jeanne sich ihm verweigert, läßt Gilles die Schlacht untätig verlorengelassen. Als er ferner einsehen muß, daß er sie nicht besitzen kann, will er sie zerstören: er klagt sie vor dem geistlichen Gericht der Teufelei an.

Jeanne wird der Kuppelei mit dem Teufel überführt und endet auf dem Scheiterhaufen. Gilles muß nun erfahren, daß er ohne sie nicht leben kann. Durch alchimistische Manipulationen versucht er, sie wieder zum Leben zu erwecken und bringt dabei sechs junge Bauern-töchter um.

Daß es auch in diesem Stück um die Erneuerung eines Menschen geht, wird schon durch Jeannes Aussage auf dem Schlachtfeld bestätigt, wenn sie erklärt, ihre Mission bestünde nicht in der Rettung Frankreichs, sondern es sei ihre Aufgabe, Gilles aus seinem vertierten Zustand herauszureißen und ihn zu überwinden:

⁴Georg Kaiser, Gilles und Jeanne (Potsdam, 1923), S. 18. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Dich sollte ich suchen--Gilles. Es schickte mich nach dir--Gilles. Es schob mich in Waffen und Schlacht, um dich zu finden--Gilles. Ich lief gehorsam den Weg durch Grausen und Entsetzen--um in letzte Verderbnis zu dringen:--in des verworfensten Menschen lichtlose Hölle!!!! (S. 29)

Ihren Auftrag vollführt Jeanne mit Hingabe, ihr Aufbruch zur Rettung eines Menschen geschieht nach einer zwangsläufigen, ihr unbekannten Gesetzlichkeit.

Dagegen wird Gilles ausschließlich von Ichsucht und Zerstörungswut getrieben. Er befindet sich in einem Zustand, den Kauf als "pathological mania" beschreibt.⁵ Sein Rasen richtet sich gegen alles Ethische und Menschliche. Ihm geht es nur um Besitz, Macht und Sinnesbefriedigung. Ob sein Land von Feinden besiegt wird oder ob sechs junge Mädchen bei alchimistischen Experimenten ums Leben kommen, verursacht ihm keine Skrupel. Kaiser stellt die ichbezogene Natur Gilles' besonders krass heraus, damit die spätere Wandlung um so strahlender erscheint. Für diesen verworfenen Menschen lohnt sich der Einsatz Jeannes, wie man später sieht. Sie gibt ihre kriegerische Tätigkeit auf für seine Rettung, denn sie warnte ja schon vor Gericht vor der Überschätzung der Kriegskunst: "Der Ruhm ist billig, der aus Leichen wächst!" (S. 32).

Als nun Gilles wegen des Mordes an den Bauerntöchtern vor Gericht steht, erscheint Jeanne in wundersamer Verklärung. Ihre

⁵Robert Kauf, "Faith and Despair in Georg Kaiser's Work," (Diss., Chicago, 1955), S. 192.

Gegenwart überwältigt Gilles, und er kommt zu einem Eingeständnis seiner Schuld. Schon vor dem betrügerischen Alchimisten zeigte sich eine zunehmende Selbsterkenntnis Gilles. Wenn er sich selbst beschreibt, so wird deutlich, daß Gilles der Primitivstufe angehört: "Siehst du mich jetzt?!-- --Den höllischen Glanz im Auge--die böse Begierde am breiten Mund?!" (S. 56). Hier vor dem Gerichtshof erlebt Gilles das liebevolle Schweigen Jeannes gerade in dem Augenblick, als sie in der Lage ist, sich an ihm zu rächen. Sie verzichtet darauf, ihn anzuklagen. Darauf bricht er in folgendes Geständnis aus:

Brich den Stab über mich!!!! Ich bin geständig!!
 Mit dem Mund eines Menschen--der überfließt!!
 Ich kann berichten!! Der Weg zum Menschen ist
 weit-- --und bis nicht Einer bis an den Hals
 im Blutsumpf verglitt und aufstieg-- -- -- --:
 ist keiner gewonnen!!-- --Die Blutschuld ist
 mein-- --mein ist das Geständnis!!-- --Was tilgt
 noch ätzender den Makel??!!!! (S. 136)

Die Schuld Gilles verallgemeinernd, bricht der Nuntius den Stab über sich selbst: "Jeder brennt mit Gilles, der für alle verbrennt!!!!" (S. 136). Eine Grundvoraussetzung der Menschenerneuerung ist hier erfüllt: "Es ist mehr geschehen, als unsere Verdammnis sühnt!! Ein Mensch bekannt sich!! Wer ist nicht seinesgleichen?!" (S. 136).

Daß Gilles trotzdem in den Tod geht, widerspricht nicht dem Gedanken der Erneuerung, da er ja für alle sühnt. Das Gericht erkennt das eigene, vormals über Jeanne gefällte Urteil als ein Fehlurteil, und der König reißt die Insignien von sich mit dem Ausruf: "Ich will Straßenkehrer werden!!!!" (S. 137). Durch diese symbolische Handlung

erklärt sich der König ebenfalls schuldig, zumal er sich früher für Gilles verbürgt hatte. Diese hier angedeutete Wandlung des Königs kommt spontan und unvermittelt. Das Bekenntnis Gilles vermag alle mitzureißen. Der Mensch, der sich als schuldig bekennt, wird groß herausgestellt, während Amt und Würden des Nuntius und des Königs als nichtig erscheinen. Der geistliche und der weltliche Herrscher wurden als vom Irrtum befangene Menschen gezeigt. Zu wahrer Größe kommen sie erst, als sie die Kleinheit ihrer Rolle erkennen: der Nuntius bricht den Stab über sich, der König legt sein Amt nieder, indem er die Insignien ablegt.

Die Einsicht der eigenen Unzulänglichkeit ist also nicht auf Gilles beschränkt, aber die Erkenntnis der Schuld geht immer vom einzelnen aus und greift dann über auf die Allgemeinheit. Wir denken hier an Kaisers Ausspruch: "Fortschritte Einzelner werden von der Gesamtheit eingeholt."⁶

Im Gegensatz zur falschen Größe zeigt Kaiser die wahre Größe im erneuerten Menschen. Im Falle Gilles' könnte man sagen: je größer die Schuld, desto größer die Gnade. Aus tiefster Verderbnis stieg ein Mensch auf zu höchster Vollkommenheit: er erkennt seine Schuld am Nächsten, bekennt sie offen und ist bereit zur Sühne.

⁶Georg Kaiser, "Der kommende Mensch," [Dichtung und Energie] Hannoverscher Anzeiger, Nr. 88 (9. 4. 1922). Zitiert nach: Stücke, S. 683.

Durch diese Tat wird er Vorbild und Anstoß für andere Schuldige, die ihm folgen und ebenfalls zur Schulderkenntnis kommen. Erst in diesem Durchbruch beweist sich wirklich menschliche Größe. Das Beherrschenwollen anderer und das willkürliche Morden für egoistische Ziele--wie wir es bei Gilles sahen--sind Charakteristiken des Unmenschen, der Primitivstufe. Seinen früheren Zustand beschreibt Gilles so treffend als ein Vergleiten im Blutsumpf. Der Aufstieg Gilles aus dieser Vertierung ist gekennzeichnet durch seine unmittelbare Wirksamkeit, die wie eine Kettenreaktion um sich greift. Jeanne überwand durch ihre Liebe Gilles, der wiederum den Aufbruch anderer verursachte.

Weniger durch die Einwirkung eines anderen Menschen, als durch die zwingende Wirkung äußerer Umstände kommt es im nächsten Drama dieser Gruppe zur Wandlung eines einzelnen. Nach der Lektüre von Steinbecks Roman Früchte des Zorns (The Grapes of Wrath, 1939) reifte Kaisers Drama Der Soldat Tanaka (1939/1940), der "neue Woyzeck" heran, wie Kaiser in einem Brief schreibt.⁷ Am Beispiel des japanischen Imperialismus um 1920 richtet Kaiser seinen Protest

⁷ Brief an Cäsar von Arx vom 4. 12. 1939. Liegt als Kopie in der GKC vor. Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 55.

gegen alle Diktatur und Menschengraus. Bei seiner Uraufführung am 2. November 1940 in Zürich erregte dieses Proteststück einiges Aufsehen und wurde auf Drängen der Japanischen Botschaft wieder vom Spielplan abgesetzt. Neben der Armut der Reisbauern und dem Prunk des Kaiserhofes auf der einen Seite, gab die individuelle Unfreiheit in Japan Kaiser auf der anderen Seite Gelegenheit, auf die politische Unterdrückung in Deutschland, den "Zuchthausstaat"⁸ zu verweisen. In einem weiteren Sinne will er aber jede Freiheitsunterdrückung anprangern, wo immer sie vorkommt. Wenn auch die Handlung in den fernen Osten versetzt ist, so muß das Moralgefüge dieses Werkes als durchaus abendländisch erkannt werden, was besonders deutlich in der Einstellung zur Prostitution wird, die in Japan bei weitem nicht als so entwürdigend empfunden wurde, wie es hier zum Ausdruck kommt. Der japanische Protest kam in dieser Frage also völlig unberechtigt, wenngleich Kaisers Angriff auf den Militarismus die japanischen Machthaber tief getroffen haben muß. Dennoch richtete Kaiser sein Augenmerk auf näherliegende Wunden.

Der japanische Kaiser--der selbst als Gestalt nicht auf der Bühne erscheint--steht als unumschränkter Herrscher für alle Menschenausbeuter am Pranger. Er wird zum Prototyp des gesichtslosen Macht-

⁸"Aus Briefen über: Der Soldat Tanaka," Bühnenblätter Landestheater Hannover, Spielzeit 1959/1960, S. 89. GKC, Mappe B 31. Brief liegt als Kopie in der GKC vor.

habers. Während die Dorfleute hungern und ihre Töchter verkaufen, verwendet er die eingetriebenen Steuern zum Ausbau seiner Armee und für prunkvolle Paraden.

Der Soldat Tanaka, ein Sohn einfacher Reisbauern, steht zunächst noch fest eingefügt im Gehorsamsapparat des Soldatentums, bis er durch Zufall in einem Freudenhaus seine Schwester antrifft. Erschüttert durch diese schicksalhafte Begegnung, kommt es zu einer Wandlung in Tanakas Haltung. Um die Schwester vor weiterer Schande und der Zudringlichkeit seines Vorgesetzten zu bewahren, ersticht Tanaka sie und darauf den eindringenden Unteroffizier.

Den Mord an der Schwester will ihm das Militärgericht noch verzeihen, aber die Tötung des Vorgesetzten fordert die schwerste Bestrafung: "Es gibt für dies Vergehen nur eine Sühne: der Tod."⁹ In dieser doppelbödigen Moral offenbart sich das Wesen dieses Machtsystems. Aber auch jetzt besteht noch Hoffnung auf Gnade, denn Tanaka gehöre zu den besten Soldaten. Er solle den Kaiser nur um Entschuldigung bitten. Aber Tanaka weigert sich nicht nur, er verlangt--und das ist der Kernsatz des ganzen Stückes: "Der Kaiser soll mich um Entschuldigung bitten" (S. 84).

Mit aller Wucht ist dem Soldaten Tanaka die Erleuchtung gekommen, daß an allem Elend seiner Landsleute dieser Kaiser Schuld

⁹ Georg Kaiser, Der Soldat Tanaka (Zürich/New York, 1940), S. 84. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

habe. Dieses Bewußtsein steht fortan mit aller Klarheit vor ihm, und er glaubt, das müsse nun der Kaiser selber einsehen. Im Gerichtssaal erlebt Tanaka die Vision von der Umkehr des Kaisers:

Es stehn die Regimenter ausgerichtet im weiten Viereck. . . . Da ruft der Kaiser mich--Tanaka. Ich trete aus dem Glied und halte dort, wo er auf weißem Pferd sitzt. Tanaka, sagt der Kaiser, weißt du jetzt, woher das Geld stammt, mit dem ich diese Regimenter bezahle? Ich nehm' es nicht aus meiner Tasche--ich nehme es von euch, die in so großen Nöten darben, daß eure Schwestern sich verkaufen müssen, um Zins zu bringen. Es ist unentschuldbar. Ich müßte mich aus dem Sattel schwingen und vor dir niederwerfen und den Staub küssen dort, wo du standst. Doch du wirst mir vergeben. Es hat noch niemand sich vor dir bei mir beklagt-- --du bist der erste, der mehr ist als alle andern--ein Mensch. Ein Kaiser ich nur. (S. 84-85)

Eine solch ungeheuerliche Anklage des Kaisers verschlägt den Richtern die Sprache. Tanaka wird abgeführt und die Gewehrsalven der Exekution erteilen die Antwort. Dann herrscht Stille im Gerichtssaal, und nur das Kaiserbildnis im Hintergrund tritt laut Regieanweisung "fast gegenständlich" hervor (S. 86).

Durch den Schluß dieses Dramas wird bezeugt, daß sich der erweckte Mensch in einem Machtsystem nicht behaupten kann. Sein bisheriger Gehorsam und seine Pflichterfüllung machten Tanaka zu einem gefügigen Glied, einem mechanisch wirksamen Zwischenstück im Räderwerk dieser despotischen Gesellschaftsordnung, bis er deren brutale Unmenschlichkeit am Schicksal seiner Schwester erkannte. "In der Brutalität des Unteroffiziers," bemerkt Huder, ging Tanaka "plötzlich das wahre Gesicht dieses göttlich geglaubten Kaisers

auf."¹⁰ In dem Moment, als sich Tanaka seiner menschlichen Würde bewußt wurde, erhob er sich in seinem Rang über den Kaiser. Der Mord an der Schwester kann als menschliche Tat verstanden werden, es ist eine "tragische Entführung," wie Huder sie charakterisiert.¹¹

Nach seiner Erweckung wird Tanaka zum wirkenden Kronzeugen der Menschlichkeit. Er will das Staatssystem und den Kaiser umwandeln, wie er in seiner Rede vor Gericht ausdrückt. Dabei scheitert er persönlich, er geht unter für die Idee, aber die Idee bleibt bestehen. Tanaka wird zum sozialen Ankläger jenes Staates, dessen Macht sich in dem Kaiser manifestiert. Durch seinen Untergang wird einerseits deutlich, daß die Stärke der Diktatur unbesiegbar ist, zum andern hebt sich die Gestalt des erneuerten Menschen um so strahlender ab von der Unmenschlichkeit dieses Machtstaates. Freiheit vor dieser bedrückenden Entwürdigung finden Tanaka wie auch seine Schwester nur im Tode. Kaisers Der Soldat Tanaka führt uns somit zwei Größen vor Augen: die abschreckende Größe der unbesiegbaren Diktatur und die erstrebenswerte Größe des erweckten und erneuerten Menschen. Aus dieser Gegenüberstellung lebt die Wirkung des Dramas.

¹⁰ Walther Huder, "Der Soldat Tanaka. Eine Ballade des Rechts," Bühnenblätter Landestheater Hannover, Spielzeit 1959/1960, S. 87-88. GKC Mappe B 31.

¹¹ Ibid., S. 88.

Daß Kaiser sein Drama als Mahnung und Aufruf verstanden haben will, geht aus einem Brief an Cäsar von Arx hervor:

Der Soldat Tanaka erhebt eine Fackel der Anklage--wogegen? Gegen alles was heute geschieht, was gegenwärtig bewundert und verzärtelt wird. Gegen die uniformierte Feigheit--gegen den Absturz in die Soldaterei. Die ist der letzte Grad menschlicher Entwürdigkeit. Was ich in Villa Aurea schrieb, sind nur schwache Klänge--der Soldat Tanaka spricht mit einer Deutlichkeit, die die Einfalt der Größe hat. Es ist vollendeter Woyzeck--es ist mehr als Woyzeck. Denn sonst würde ich das Werk nicht schreiben, wenn es nicht ein Mehr wäre. Sonst dürfte ich es aus Ehrfurcht vor Büchner nicht.--Jetzt heißt es die Fackel anzünden, die der Soldat Tanaka über die Welt hinschwingt. Vielleicht brennt sie den Krieg aus wie eine eitrige Wunde. Vielleicht? Bestimmt. Aber wir¹² müssen uns aufraffen--wir müssen uns eilen.

Wenn sich im Drama auch keine Wandlung der Gesellschaft oder des Kaisers abzeichnet, so will Kaiser mit diesem Stück die Notwendigkeit des Ausbruchs aus der Soldaterei verdeutlichen, vor allem in der Wirkung auf Leser und Zuschauer. Darum spricht er auch vom Militarismus--aus seiner zeitbezogenen Sicht--als der uniformierten Feigheit, dem letzten "Grad menschlicher Entwürdigkeit." Das Machtwesen, das sich auf Soldaterei und Militarismus gründet, wird damit eindeutig als niedrigste Stufe des Menschseins ausgewiesen.

Obiges Bild der brennenden Fackel unterstreicht ferner die Hoffnung, daß nach Tanakas Beispiel sich andere Fackeln entzünden

¹²Brief an Cäsar von Arx vom 10. 12. 1939. Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 56.

mögen. In diese Richtung zielt auch Adolphi's Beobachtung, wenn er, Woyzeck und Tanaka vergleichend, auf die aufrüttelnden "Sturmglöcken" hinweist: "Woyzecks Leid ertrinkt im Teich, und das Gurgeln des Wassers klingt wie gesprungene Glöcken. Tanakas Leid wird zum protestierenden Aufschrei, und die Schüsse des Exekutivkommandos [sie] klingen wie Sturmglöcken."¹³ Es gehört zu Kaisers eigener, tragischer Erfahrung, daß diese Sturmglöcken bald zum Schweigen gebracht oder gänzlich überhört wurden.

In den beiden folgenden Dramen Pferdewechsel (1938) und Napoleon in New Orleans (1937/1941) setzt sich Kaiser mit der ihn faszinierenden Gestalt Napoleons auseinander. Kaisers Pferdewechsel gehört zu jenen Dramen, die lediglich als Bühnenmanuskripte erschienen und darum weithin unbekannt blieben. Das Werk zeigt den gestürzten Imperator Napoleon in Begleitung von Kommissaren der Siegermächte auf der Fahrt in die Verbannung. Um dem Haß und Spott seiner Landsleute zu entgehen, verkleidet sich Napoleon als Kaufmann und sucht mit nur einem Bedienten in einer Herberge Unterschlupf, während seine Eskorte im Posthaus den Pferdewechsel vornimmt.

¹³Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 57.

Die Herbergswirtin Marie Roux erkennt schon bald, welch großen und gefährlichen Gast sie beherbergt. Es gelingt ihr jedoch vor der Ankunft Napoleons nicht, die wie Reliquien verwahrten napoleonischen Uniformstücke ihres gefallenen Mannes vor dem Zugriff einer johlenden Meute zu bewahren, die daraus eine Napoleonfigur anfertigen, mit Stroh ausstopfen und in effigie verbrennen will. Allein mit seinem Bedienten, reflektiert Napoleon über die Wandelbarkeit der Masse und über den Wert von Ruhm und Ehre:

Sie sind nur meinen vollen Taschen nachgelaufen-- und als sie leer geworden, nur noch Ruhm und Ehrenlob darin, sind sie von meiner Spur gewichen. Was ist der Ruhm? Was kaufen wir für Ehre! Der Händler stößt uns mit einem Fußtritt aus seinem Laden und die Gosse lacht uns nach. Recht hat der Händler, jeder sieht das ein. Die Ware ist doch nicht für Ruhm und Ehre feil. Wer ist der Schwindler, der den Ruhm austeilte--die Ehre überschuldete? (Sich mit den Fingern auf den Rock klopfend) Hier steht der Schwindler. Da bin ich entlarvt. Ich habe falsche Wechsel ausgegeben--kein Bankmann löst sie ein. Ich habe die Wechsel auf eine Wolkenbank gezogen, die morgen sich in Regen auflöst--oder schwerem Hagel, der auf die Köpfe klopft wie Kieselsteine. Falsche Wechsel--hältet den Betrüger. Ruhm ist kein Geld--die Ehr' kein Geld. Er hat sie uns noch abgeschnitten--die Ehr' mit seinem falschen Geld. Jetzt schneidet ihm den Kopf ab--prellt ihn, brennt ihn und laßt ihn flammen lichterloh--wie Stroh!¹⁴

Napoleon warnt vor der Sinnlosigkeit und der Leere des Ruhms, damit "keiner mehr das Wagnis unternehmen" solle, welches er

¹⁴Georg Kaiser, Pferdewechsel (Büchsenmanuskript, Felix Bloch Erben, Berlin, o.J.), S. 65. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

selbst in Verkennung der Flüchtigkeit der Ehre und der Begeisterung der Massen unternahm.¹⁵ Rückblickend erkennt Napoleon, daß seine Feldzüge und ihre Opfer, die Gefallenen von Lodi, Arcole, Marengo und Austerlitz aus einem Irrtum geschahen: "Irrtum--alles Irrtum" (S. 67). Seine Anhänger sind einem Wahne gefolgt, als sie ihm, dem großen Feldherrn, folgten. Sein Schicksal soll als abschreckendes Beispiel dienen, an dem dieser Irrtum sich offenbart: "Wenn ich die Welt von diesem Wahne heile: der Größe nachzuwandeln . . . erfüllt sich mein Auftrag. Denn eins war zu beweisen--mit meinem Beispiel. So gelobt und so gelästert" (S. 67). In diesem Bewußtwerden und Deutlichmachen falscher Begriffe von Größe, vor allem seiner eigenen Größe, zeigt sich eine Wandlung in Napoleon, die ihn menschlich groß erscheinen läßt. Der landläufige Begriff der Größe wird von ihm zur Anti-Größe degradiert.

Marie, die heimlich Napoleons Unterredung mitanhörte, ist erschüttert, daß er stoisch ergeben in sein Schicksal die Motive seiner ehemaligen Gefolgsleute in Zweifel zieht. Da ihr eigener Mann für den Herrscher Napoleon in den Tod ging, bedeutet ihr Napoleons neue Einsicht eine Zerstörung ihrer Ideale: das würdige Andenken an den Gefallenen. Sie vereitelt darum wiederholt Napoleons Selbstmordversuche und bringt ihn dazu, sein Scheinbild von Größe vor

¹⁵ Georg Kaiser, Pferdewechsel (Büchchenmanuskript, Felix Bloch Erben, Berlin, o.J.), S. 67.

der Welt weiter zu erhalten. Marie versucht, Napoleon davon zu überzeugen, daß er es den Gefallenen schuldig ist, die konventionelle Figur des ruhmreichen Helden bestehen zu lassen. Auf diese Weise verhindert sie nicht die eigentliche Wandlung Napoleons, sondern sie verpflichtet ihn, um der Toten willen, seine neue Erkenntnis der Welt zu verbergen. So bleibt durch die Intervention Maries das falsche Idealbild von Größe, der Wahn, aufrecht erhalten.

Daß der zwischen Selbstmord und Flucht schwankende Imperator selbst seine eigene Größe als Trug entlarvt, ist Reichert bei seiner Suche nach dem Prinzip des Übermenschen in diesem Drama offenbar entgangen. Er bemerkt hierzu folgendes:

To be sure the comedy, Napoleon in New Orleans (1937-38) condemns the emperor principle, but the earnest and autobiographical Pferdewechsel (1938) presents Napoleon in all his grandeur and dignity as a courageous martyr, a tragic hero, who has tread a hard and lonely path in a futile effort to demonstrate to herd-humanity what greatness really is. In this play Napoleon, the superman and Kaiser himself are closely linked.¹⁶

Als tragischen Helden könnte man Napoleon in diesem Drama noch sehen, vor allem darum, weil er an der eigenen Größe und der Aufrichtigkeit seiner früheren Anhänger zweifelt. Dagegen zeigt er sich in seinem Verhalten zu Marie Roux eher schwankend und nachgiebig als "courageous" oder gar als Märtyrer. Er opfert sich für

¹⁶ Herbert W. Reichert, "Nietzsche and Georg Kaiser," Studies in Philology, LXI (1964), 106.

niemand und verschweigt gegen besseres Wissen, daß seine Größe ein Schwindel und der Tod seiner Soldaten vergeblich waren. Napoleon in Kaisers Pferdewechsel versäumt es, die Menschheit davon zu heilen, was er nachträglich als Wahn erkannte. Er ist darum auch kein Übermensch,¹⁷ sondern dessen Gegenteil, ein Anti-Ideal. Die Wandlung zum erweckten Menschen bleibt bei Napoleon somit im Ansatz stecken, wie auch die in den vorherigen Dramen beobachtete Konfrontation des neuen Menschen mit der Gesellschaft ausbleiben muß.

Nicht die Gestalt Napoleons selbst steht im Mittelpunkt von Kaisers Napoleon in New Orleans, sondern sein glühender Verehrer, der Baron Dergan in New Orleans. Dergans blinde Verehrung des Kriegshelden Napoleon bildet den Angriffspunkt einer Gaunerbande, die dem Baron die Freisetzung des verbannten Imperators verspricht und ihm für ein Vermögen einen Pseudo-Napoleon in der Gestalt des Schauspielers Youyou vorsetzt. Aber nicht für bloße Verehrung des gestürzten Kaisers möchte Dergan Napoleon bei sich in Amerika haben, sondern durch ihn und mit ihm möchte er die Regierung des Landes

¹⁷ Wolfgang Paulsen, Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes (Tübingen, 1960), S. 107, bezeichnet Napoleon in diesem Drama als das "in der Geschichte einmal sichtbar gewordene Prinzip des Übermenschen aus Fleisch und Blut."

stürzen und vom amerikanischen Kontinent aus eine neue napoleonische Invasion Europas unternehmen.

Durch Herrichtung neuer Uniformen und entsprechender Waffen, gelingt es der Gaunerbande, sich mit Marschällen und Hofdamen im Schloß des Barons festzusetzen und nach und nach dessen Reichtum aufzuzehren oder in Sicherheit zu bringen. Voller Stolz gibt Baron Dergan dem Pseudo-Napoleon sogar seine Tochter Gloria zur Frau. Als Gloria ein Kind erwartet, glauben sich die Gauner vor polizeilichen Ermittlungen sicher und decken Dergan den ganzen Schwindel auf. Wegen seiner eigenen staatsfeindlichen Umtriebe sind dem Baron die Hände gebunden, und er muß sich mit dem Verlust seines Besitzes abfinden.

Die Aufdeckung des Schwindels bringt für Dergan nicht nur eine Ernüchterung, sondern das "furchtbare Erwachen,"¹⁸ das zu einer inneren Wandlung führt. Während er gemeinsam mit seiner Tochter das Schloß in Flammen aufgehen sieht, erkennt der Baron in dem Streich der Gaunerbande eine Züchtigung für sein Irren: die Verherrlichung des Kriegshelden. Seine Wandlung vollzieht sich, indem er seine Schuld eingesteht:

Wer so geirrt wie ich, ist auf dem Grund des Irrtums
angelangt.

¹⁸Brief an Cäsar von Arx vom 19. 12. 1941. Zitiert nach:
Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II,
v (1948), 59.

.
 Ich wollte helfen Brand zu entfachen. Ich lockte
 den Brandstifter übers Meer und rüstete die Fackeln,
 die von neuem die Welt anzünden sollten. Ich gab
 Amerika den Ruhm der neue Feuerherd zu sein. Hier
 sollten Funken glimmen, die die Flamme spornen, bis
 sie die Feuersbrunst entfacht--in der der Imperator
 einzig strahlt. Er sollte hier seine Bünde gründen,
 die ihr Maulwurfstum verrichten--die Felder unter-
 wühlen, daß die Ernte einstürzt. Er sollte hier
 Waffen sammeln, die die List verbirgt--bis er ge-
 bietet wehrlos Schaffende zu überfallen und ihrer
 Arbeit Lohn zu rauben. Das ist sein Weg zur Macht.
 Es hatte die alte Welt ihn mit Sankt Helena versperret
 --es sollte die neue Welt ihn wieder öffnen. Dies
 Los bestimmte ich Amerika.-- -- -- --Und erhielt sie,
 die ich verdiente--die Züchtigung. Die Fackel wurde
 mir aus der Hand gewunden--von dieser Rotte, die das
 Schicksal sandte.¹⁹

Besonders deutlich zeigt sich in diesem Schuldgeständnis
 das Element des Zerstörerischen. Dergan wollte Macht und Einfluß
 für zerstörerische Zwecke geltend machen. Er lebt nicht in der
 Wirklichkeit, sondern in einer von ihm selbst erschaffenen Welt voll
 von Kriegs- und Zerstörungsplänen mit einem göttlich verehrten
 Napoleon als Mittelpunkt. So führt Kaiser in einem Brief an Cäsar
 von Arx aus:

Im Baron Dergan habe ich den Don Quichote des
 totalen Krieges gestaltet. Nichts sieht der
 spanische Don Quichote richtig--in der Stall-
 magd Dulcinea erblickt er eine Prinzessin. Mein
 Baron erkennt nicht die Gauner und sieht in ihnen

¹⁹ Georg Kaiser, Napoleon in New Orleans. Zitiert nach:
Stücke, S. 523. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese
 Ausgabe.

Napoleon und seine Paladine. Bis es das furchtbare Erwachen gibt und sein Haus in Flammen aufgeht. Dieser Dergan ist der wahre Held oder Unheld dieser Zeit. Es bleibt mein Verdienst für die nächsten Jahrhunderte diesen Typus festgenagelt zu haben. Diesen blinden Verehrer²⁰ des Kriegs und der blutmorastigen Schlachtfelder.

Daß gerade Amerika zum Schauplatz der Verwüstung werden sollte, rechnet sich Dergan nun als besonders schwerwiegendes Vergehen an, wenn er fragt: "Soll ich nicht glücklich sein, daß ich dies sehe? Die neue Erde für ein neues Menschentum, das sich vom Blutstrom aller Völker speist: Amerika!-- -- --" (S. 524). Als erweckter und einsichtig gewordener Mensch sieht der Baron im amerikanischen Völkergemisch ein positives Miteinander, ein Wirken am "gemeinsamen Turmbau" (S. 524). Das Feuer, das dieses Land verwüsten sollte, verzehrt am Ende des Dramas das feudale Anwesen des Barons, worin sich ein Symbol der Zerstörung des Alten und der inneren Läuterung Dergans andeutet. Das Arsenal an Uniformen, der Schmuck der Halle, die nur eine falsche Fassade vortäuschten, gehen genauso in den Flammen auf wie die falsche Weltanschauung des Barons. Der Symbolwert des Brandes kommt in den Worten Dergans zum Ausdruck, als er auf Glorias Frage "verbrennen wir?" antwortet: "Mit allem Schmuck der Halle, der falsch ist--wie er auch falsch ist, wenn er echt sein sollte" (S. 524).

²⁰Brief an Cäsar von Arx vom 19. 12. 1941. Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 59.

Die gewandelten Menschen in diesem Kapitel--Dergan, Gilles, Tanaka und der Feldhauptmann--brachen aus der tierhaften Stufe der Menschheitsentwicklung auf zu wahren Menschentum. In ihrer Wandlung zeigten sie die Überwindung des Zerstörerischen und wiesen hin auf die Möglichkeiten des Aufbauenden. Die Hinweise auf den Aufbau sind jedoch nur knapp und andeutungsweise hervorgehoben. Dagegen werden die Vorstellungen von falscher Größe und von zerstörerischem Heldentum in krasser, abschreckender Weise dargestellt. Herrscherverherrlichung, Machtstreben, Soldaterei und Unterdrückung sowie blutrünstige Gier sind die hervorstechenden Merkmale der hier gezeigten Antihelden Kaisers.

IV.

KÖRPER-GEIST

Kaisers dichotomische Behandlung des Körper-Geist-Problems hat der Forschung ein Rätsel aufgegeben, da man sich fragt: welchen Menschen verkündet Kaiser, den Nur-Körper oder den Nur-Geist orientierten?¹ Es ist unsere Hypothese, daß es Kaiser nicht um einseitige Typisierung des Menschen geht, sondern daß er die Ausschließlichkeit der Körper- oder Geistorientierung verwirft, indem er sie satirisch darstellt. Es mag zunächst paradox erscheinen, wenn Kaiser in den antithetischen Begriffen von Körper:Geist, Gefühl:Wille und Sinnlichkeit:Denken keine unüberwindlichen Gegensätze sieht. Statt dessen sieht er in diesen offenbaren Gegensätzen Strömungen oder Kräfteverhältnisse, die eine Spannung auslösen, aus denen der Mensch lebt, die ihm Spannkraft verleihen. Kaiser hat dieses Spannungsverhältnis verschiedentlich in seinen theoretischen Schriften als "Energie" gekennzeichnet:

Denken heißt: vital aufs äußerste sich gebärden.
Den Willen zur Vitalität--mit seiner Steigerung
zur tüchtigsten Energie, die den Gedanken kreiert
--präsentiert klipp und klar der Künstler (von

¹Eric A. Fivian, Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus (München, 1946), S. 28, vertritt den Standpunkt, Kaisers Menschen seien entweder nur körper- oder nur geistorientiert.

heute). Er gebiert die Form--nach ungeheurer Empfängnis. Die Empfängnis geht voraus. Ein Blutvorgang--bewegt von der Lust zu denken. Das Blut bebt denkend. Es gibt keine Kälte des Kopfes. Der Leib denkt--und die mächtige Wucht des Herzschlages treibt zur Bildung.²

Wenn sich Sinnlichkeit und Denken, Vitalität und Idee verbinden, dann entfaltet der Mensch sich zur Vollkommenheit, es kommt zu einer "Steigerung zur tüchtigsten Energie," wie es oben heißt. Diese Freiwerdung von Energie gilt für Kaiser als eine Grundvoraussetzung des gekonnten Menschen.³

Wir sind der Ansicht, daß Kaisers Menschenbild nicht auf einem dualistischen Prinzip aufgebaut ist. Erst wenn der Mensch bei Kaiser als Ganzheit--bestehend aus Geist, Körper, Gefühl, Wille, Sinnlichkeit, Denken--verstanden wird, eröffnen sich Perspektiven, die der Kaiser-Forschung eine erweiterte Sicht gestatten. Das Suchen nach einer Harmonisierung der von Kaiser-Forschern selbst aufgestellten unvereinbarlichen Gegensätze scheint uns ein von vornherein aussichtsloses Unterfangen. Es geht auch nicht an, Kaiser dann zu tadeln, wenn diese gewünschte Harmonisierung nicht zustande kommt.

²Georg Kaiser, "Die Sinnlichkeit des Gedankens," Europa-Almanach (1925), 7-8. Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 697. Nachfolgend zitiert als Stücke.

³Georg Kaiser, "Der kommende Mensch," [Dichtung und Energie] Hannoverscher Anzeiger, Nr. 88 (9.4.1922). Zitiert nach: Stücke, S. 682-683.

So sucht ein Rezensent in einem Artikel über Kaisers Der gerettete Alkibiades (1917/1919) vergeblich nach der inneren "Einheitlichkeit," der bezwingend "durchgeführten Idee" und kommt zu dem Schluß, es müsse Kaiser darum zu tun gewesen sein, das Publikum zu verblüffen:

Kaiser ist ein Entzauberer, aber mehr noch als ein Magier des Niedergangs der Herr des Bluffs. Das Publikum zu verblüffen, gelang ihm im vollsten Maße, und der Beifall, den man ihm schließlich zögernd zollte, galt lediglich seinem Intellekt.⁴

Wir werden in unserer Betrachtung dieses Dramas versuchen, keiner Deutung auszuweichen, indem wir Kaiser unterstellen, ein Durcheinander zum Zwecke der Verblüffung gedichtet zu haben. Sokrates, die Hauptgestalt dieses Stückes, sehen wir weniger als Verkörperung eines Charakters, sondern als Ideenträger.⁵ Zum Körper-Geist-Problem liefert gerade diese Gestalt interessante Einsichten. Wir beginnen darum mit diesem Drama die Diskussion zur Körper-Geist Frage.

Die Handlung in Der gerettete Alkibiades kreist um den buckligen Soldaten Sokrates, der während der Flucht vor dem Feind in

⁴Anonym, "Der gerettete Alkibiades," Das Kabel, Nr. III (Berlin, 1920). GKC, Mappe C 24.

⁵Walter Sokel, An Anthology of German Expressionist Drama (Garden City, N.Y., 1963), S. xxii, weist darauf hin, daß Sokrates eigentlich keinen Charakter verkörpere, sondern eine Idee. Von ihm ginge die Handlung aus, auf die alle Darsteller reagieren.

einen Kaktus tritt und sich einen Stachel in den Fuß treibt. Er weigert sich, weiter zu fliehen und schlägt vor Schmerz wild um sich, als die feindlichen Krieger sich nähern. Dem zurückfliehenden Feldherrn Alkibiades verweigert er das Geleit, schützt ihn durch seine Raserei aber ungewollt vor den Feinden, bis die eigenen Heerscharen zur Rettung eintreffen. Durch den Zufall des Dorns wird Sokrates somit zum gefeierten Retter des Alkibiades. Obwohl Sokrates weiß, daß er sein Heldentum dem Zufall zu verdanken hat, läßt er sich und auch Alkibiades vom Volk weiter feiern. Er glaubt, daß er es der Staatsordnung schulde, sein Geheimnis nicht preiszugeben, da sonst die Illusion des Heldentums zerstört würde. Dafür muß Sokrates jedoch den Schmerz im Fuß mit stoischer Gelassenheit auf sich nehmen. Den Dorn kann er sich nicht ziehen lassen.

Neben dem Schmerz übt der Dorn noch eine andere Wirkung aus. Da Sokrates gehbehindert ist und sich weitaus still verhalten muß, kam er in größerem Maße dazu, über sich, seinen Zustand und seine Umwelt nachzudenken. Der Stachel im Fleisch ließ Sokrates zum Denker werden, der die herrschenden Grundlagen der Gesellschaftsordnung in Frage stellt. Durch Umgang und Unterhaltung mit Sokrates entwickeln die Knaben Athens eine Abneigung gegen Kampf und Spiel. Zu Anfang des Dramas huldigen die Knaben noch den Idealen der Körpererertüchtigung und der Schönheit, versinnbildlicht in der Gestalt des Alkibiades:

"Alkibiades ist schön über allen."⁶ Doch unter dem Einfluß des Sokrates lernen sie den philosophischen Dialog schätzen und bevorzugen Rede und Widerrede anstelle von gymnastischen Übungen (S. 90).

Alkibiades erkennt diesen Einfluß Sokrates' auf die Jugend und sieht seine eigene Stellung als Ideal der Jugend gefährdet. Er sucht Sokrates auf, um ihn zu ermorden, entwickelt aber während einer Unterhaltung mit Sokrates ein zwiespältiges Haß-Liebe Gefühl dem Denker gegenüber. Da er sich der gewinnenden Natur des Philosophen nicht entziehen kann, gibt er den Mordgedanken auf. Die Verführungskünste Phrynes, der Geliebten des Alkibiades, sollen nun den großen Geist Sokrates von seiner Höhe herunterstoßen. An Phryne gewendet, gibt er ihr den Auftrag:

Stoße diese Herme um!--Es stiftet sich von ihr
Verwirrung an, die das Leben tot--und den Tod
lebendig macht!--Deine schmalen Arme sind mächtig,
wie keine Macht mehr verteilt ist. Der Himmel
vertraut dir sein Blau an--und alle Küsten ihr
Grün: schütze Himmel und Erde gnädig vor Frost
und Nacht, die ausbrechen, wenn diese Herme die
Schöpfung verhöhnt!--Stoße die Herme um--und auf
unserm Lager--nach deinem Lager mit ihm--soll
Lust blühen, die wieder keusch ist!! (S. 77)

Anstatt Sokrates zu überwinden, wird Phryne von Sokrates überwunden, zu dem sie in Liebe entbrennt. Alkibiades irrte, wenn er glaubte, Nacht und Frost würden von diesem Denker ausgehen. Phryne muß

⁶ Georg Kaiser, Der gerettete Alkibiades (Potsdam, 1920), S. 16. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

erfahren, daß eine Wirkung von ihm ausgeht, die sie nur als Liebe, eine neue Liebe umschreiben kann. Worin diese Liebe besteht, kommt später im Drama zum Ausdruck. Hier wird sie nur angedeutet.

Alkibiades fühlt sich nunmehr doppelt besiegt von seinem ehemaligen Retter, da nun auch seine Geliebte dem Sokrates verfallen ist. Wütend über den Verlust seiner Geliebten wird Alkibiades zum Ikonoklasten, der die auf dem Marktplatz ausgestellten Hermen zerstört und flieht. Sie sind für ihn der Inbegriff des Geistig-Schöpferischen, mit dem er Sokrates, den Hermenmacher, identifiziert.

So ergibt sich im Drama die Darstellung der beiden Kontrahenten oder Gegenpole: Alkibiades, der das Ideal körperlicher Schönheit und Kraft vertritt, das von Sokrates herablassend als bloßes Spiel von "Armen und Beinen" (S. 44-46) charakterisiert wird; und Sokrates, für den die Vernunft ausschlaggebend ist: "Aber es muß vernünftig sein, was man im Kopf denken kann--und nicht mit Armen und Beinen beweist. . . . Was liegt an den Armen und Beinen? Die laufen und hauen--doch der Kopf vollbringt das Besondere" (S. 45-46).

Die Kopflosigkeit der greisen Führer des griechischen Staates wird ersichtlich, wenn sie Sokrates für die Taten des Alkibiades verantwortlich machen wollen, da er sein Lehrer gewesen sei. Man klagt nicht den Flüchtigen an, sondern den Zurückgebliebenen. Alkibiades sei überdies nur ein Nachsprecher Sokrates' gewesen, folglich verklage man den Urheber. Sokrates verdeutlicht nun dem Gericht durch seine sachlich-logischen Argumente, daß ihr Nationalheld dem-

nach ein Dummkopf gewesen sein müsse, weil man ihn als Nachsprecher ausbe. Dennoch verurteilen die rechtsprechenden Staatsmänner in ihrer grotesken Unvernunft Sokrates zum Tode. Das Gericht irrt hier gründlich, wie in so vielen Fällen bei Kaiser.

Tatsächlich kommt die Verurteilung Sokrates' einem Schildbürgerstreich gleich. Hierin zeigt sich, daß nicht nur die jungen Menschen dieses Staates in ihrer Überbetonung des Körperlichen die Vernunft vernachlässigen, sondern auch die alten Menschen urteilen nach ihrem Gefühl, der Leidenschaft. Die Ratio kommt bei ihnen zu kurz. Mangels Täter wird ein vermeintlicher Anstifter für den sakrilegen Hermensturz verurteilt.

Sokrates nimmt gefaßt das Urteil an. Er weist die Fluchthelfer entschieden ab, da der Dorn ihn vor allem daran hindert, die Flucht zu ergreifen. Durch die Annahme des Urteils--durch seinen Tod--wendet er die drohende Gefahr von Alkibiades ab und rettet diesen erneut. Erst als Sokrates den Schierlingsbecher vom Heilgehilfen empfängt, entschließt er sich, den quälenden Dorn entfernen zu lassen. Es stellt sich heraus, daß es der Dorn einer landesfremden Kakteenart ist. Man weiß nun, weshalb Sokrates während des Krieges nicht floh und somit ungewollt zum Retter des Alkibiades wurde. Nun weiß man auch, daß der Dorn die langen Unterhaltungen mit den Fischweibern auf dem Fischmarkt, die weisen Reden auf der Ehrenfeier und die Abweisung der Phryne im Bade verursachte, wiewohl ihn ja der Dorn überhaupt zum Denker machte.

Es lohnt sich, der Frage des Dorns etwas weiter nachzugehen. Der Dorn wird für Sokrates zum Stachel im Fleisch und zum fortwährenden Anstoß. Wir möchten in dem Dorn das Symbol der Vernunft sehen, die in das fleischliche Sein des Sokrates eindringt und ihn zum vollkommeneren Menschen macht. Ehe Sokrates in den Dorn trat, war er ein Soldat wie alle anderen. Er war ferner ein wohleingefügtes Glied der Athener Gesellschaft, in der das Körperideal vorherrschte. Der Stachel verursacht die Wandlung in Sokrates, aber nicht zum aufsässigen Rebellen, sondern er wirkt durch sein bloßes Dasein, durch sein dauerndes skeptisches Prüfen und Fragen, vor allem aber durch sein Infragestellen der herrschenden Gesellschaftsordnung. Er verkörpert eine Wandlung, die ihn selbst schmerzt: "Mich schmerzte der Wandel--und es verurteilte mich zur Standhaftigkeit!--Das Neue--Ungeheure schleudert ein Zufall heraus" (S. 101). Aber die Wirkung ist fortan unaufhaltsam. Nachdem Sokrates einmal erweckt ist, muß er standhaft bleiben und sich zu dem Neuen bekennen: "Ich habe die Hand gegen etwas erhoben, was über alle Maßen herrlich war--aber der Zwang war unabweisbar" (S. 100).

Dem Schönheitsideal stellt Sokrates das Besondere, die Vernunft entgegen. Aber es ist kein kalter Verstand, keine herzlose Geistigkeit, die er an die Stelle der bisherigen Lebensform setzen will. Es geht ihm um eine neue Lebenshaltung, um eine ethische Grundlage, die er in der Athener Gesellschaft vermißt. Noch arbeitet einer blindlings gegen den andern, erklärt er (S. 101), aber der

neuen Generation gehöre die Zukunft. Liebe und Pflicht sind die Kennworte dieser neuen Haltung, der er sich selbst unterstellt, und zu der er seine Frau Xantippe ermahnt: "Nur Liebe--nur die ist das ungewiß gewisseste von allen Wundern!--Versäume keine Pflicht, Weib" (S. 101-102). Xantippe soll der neuen Generation als Hebamme zum Leben verhelfen. In dieser Liebe, die als Caritas zu verstehen ist, liegt die Synthese, die sich aus der Polarität von Körper und Geist ergibt. Im Sinne Schillers könnte man hier die Verbindung von Pflicht und Neigung als Voraussetzung der schönen Seele erkennen. Der Dorn, durch sein Eindringen in den Körper, mit dem er eng verbunden bleibt, deutet auf diese Verschmelzung von Körper und Geist hin. Sokrates' Anteilnahme am Geschick der Mitmenschen und schließlich seine Aufopferung für Alkibiades bezeugen, daß Sokrates die Liebe nicht nur theoretisch fordert, sondern selbst schon vorlebt.

Während Schürer vergeblich nach dieser Synthese von Körper und Geist bei Kaiser sucht,⁷ hat Gröll richtig erkannt, daß bei Kaiser--im Gegensatz zum klassischen Drama--das Leiden nicht primär "um eines höchsten Wertes willen erlitten wird, nicht tragische

⁷Ernst Schürer, "Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers" (Diss., Yale, 1966), S. 89, bemerkt hierzu: "Es gelang den meisten Expressionisten nicht, diese Gegensätze der Sehnsucht nach dem vitalen Leben und der Apotheose des Geistes als schöpferischer Macht zu einer Synthese zu verbinden. Der Mensch, in dem Geist, Gefühl und Tat sich verbinden, blieb eine Idealgestalt, die nicht realisiert wurde."

Folge einer Antinomie ist, sondern diese Werte erst eigentlich schafft."⁸ Darüber hinaus sieht Gröll in der Einführung des Dorns ein dialektisches Muster, das erstens den Prozeß des Dramas auslöse, zweitens die Gegensätze entfalte und drittens die Gegensätze in sich aufhebe. Das bestätigt unsere These, daß der Dorn die Wandlung des Sokrates herbeiführt, die Gegenüberstellung des Körperlichen und Geistigen in Alkibiades und Sokrates unterstreicht und endlich sich in der Selbstüberwindung von Sokrates wiederaufhebt. Durch den Dorn empfindet Sokrates die Totalität von Körper und Geist, er wird auf die Einseitigkeiten aufmerksam und es ergibt sich eine Spannung zwischen körperlichem Schmerz und geistiger Einsicht. In der Liebe sehen wir als Synthese nicht die Auflösung, sondern das Ergebnis der Spannungen. Gröll betont, daß der Tod für Sokrates erst die Gelegenheit der Synthese ergäbe: "Erst als diese Zweipoligkeit nicht mehr verloren gehen kann--nachdem er den Giftbecher geleert hat--läßt Sokrates den Dorn, das Unterpfand seiner totalen Bestimmung und des menschlichen Entwurfes, vom Heilgehilfen entfernen."⁹ Wir möchten den Augenblick des Durchbruchs zur Synthese nicht unmittelbar mit dem Tod zusammenlegen. Wie aus Grölls Zitat selbst hervorgeht, ist es nicht der Tod, sondern die

⁸Hans-Dieter Gröll, "Untersuchungen zur Dialektik in der Dichtung Georg Kaisers" (Diss., Universität Köln, 1964), S. 249.

⁹Ibid., S. 265.

Erwartung in Todesbereitschaft, durch die die Zweipoligkeit sichergestellt wird. Schon in der Bereitschaft zum Tode sehen wir eine Folge der Liebe, die wiederum durch das Spannungsverhältnis von Körper und Geist zustande kam.

Nach dem oben Ausgeführten ist Reicherts Feststellung als unhaltbar zu bezeichnen, daß Sokrates den Verlust aller Ideale erkennen lasse, und seine letzten Worte das Bekenntnis eines Nihilisten und die Absage an das Leben seien:

What does the limping Socrates represent? In a word, the depressing corollary which the new revelation of the primacy of instinct brings to his keen mind: the knowledge that man is earth-bound, a creature of the flesh, and that all ideals are illusory. Such an attitude explains fully Socrates' renunciation of life. He welcomes death not to enter a spirit world--there is none; not to deceive Plato into believing he is an idealist; but as a vitalist aware of the pain of life, the fraudulency of idealism, the chaos of existence. He dies a nihilist.¹⁰

Der Tod des Sokrates bedeutet keineswegs eine Aufgabe des Menschenideals--der Mensch in seiner Totalität, bestehend aus gegensätzlichen Kräften, wie Körper und Geist--sondern dieses Ideal wird durch seinen Tod erst objektiv gemacht. Es bleibt festzustellen, daß Sokrates gerade die Vorherrschaft des Instinktes, wie Reichert die Körperlichkeit bezeichnet, überwindet und dem falschen Ideal der Nur-Körperlichkeit das neue Ideal des denkenden Geistes und der

¹⁰ Herbert W. Reichert, "Nietzsche and Georg Kaiser," Studies in Philology, LXI (1964), 90-91.

empfindenden Liebe gegenüberstellt. Durch seinen Tod verleiht er diesen Idealen noch eine besondere Überhöhung, er macht sie der Umwelt sichtbar. Als Nihilist, ohne Ideale, hätte Sokrates gleich zu Anfang sich den Dorn ziehen lassen und hätte nach seiner Verurteilung die Flucht ergriffen. Aber er hat für eine Idee gelitten und bejaht sie noch im Tode. Reichert scheint etwas später in seinem Artikel seiner Sache nicht mehr so sicher zu sein, wenn er schreibt: "Socrates affirms and overcomes nihilism in the tragic sense of amor fati."¹¹ Aber es ist eine Liebe zum Schicksal, die sich ihm nicht stoisch unterwirft, sondern die tatkräftig gestaltet.

In Europa (1914/1915), diesem mit Leichtigkeit entworfenen Singspiel, führt uns Kaiser ebenfalls in die Welt der Antike. Die überfeinerte Zivilisation im Reich des Königs Agenor hat dazu geführt, daß seine Tochter Europa unter den einheimischen Männern keinen wirklichen Mann finden kann. Der König glaubt diesen Zustand als besondere Errungenschaft seines Bildungssystems loben zu können: "In zwei Menschenaltern haben wir den Mann bewältigt. Die Umwälzung geschah gründlich. Was ich dir, Europa--und euch, liebe Mädchen,

¹¹Reichert, S. 91.

heute vorführe, das bedeutet den höchsten Grad der Bildung. Aber auch den letzten. Darüberhinaus führt keine Brücke für Menschenfüße."¹² Dieser Bildungsgrad wird durch den Tanz erreicht und dargestellt:

Der Tanz ist die letzte Stufe. Im Tanz ist unsere Rauheit bis auf den Kern gelöst. Der Tanz ist der Ausdruck für die vollkommene Mäßigung der Regungen. Wir sind soweit, es sollte der Gipfel sein-- (S. 50)

Die Männer in Kaisers Europa sollen in ihren gymnastisch-tänzerischen Bewegungen--man wird hier an Schellenkönig erinnert--eine Harmonisierung des Leiblichen und Triebhaften mit dem Geistig-Seelischen veranschaulichen.¹³ Die Wirkung dieser tänzelnden Männer auf Europa ist eindeutig: sie lacht.

Wie in der Welt der Menschen, so hat Agenor auch alles Wilde und Robuste aus der Tierwelt vertrieben, denn auf den Gefilden

¹² Georg Kaiser, Europa (Berlin, 1915), S. 79-80. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹³ B. J. Kenworthy, Georg Kaiser (Oxford, 1957), S. 21, spricht in diesem Zusammenhang von einer "caricature of similar tendencies in Wilhelminian Germany."

Daß Kaiser hier zeitgenössische Strömungen aufs Korn nehmen wollte, drängt sich auf, wenn man an die Bewegungschöre Rudolf von Labans und an seine Nachfolgerin Isadora Duncan erinnert. Emil Utitz, Die Überwindung des Expressionismus. Charakterologische Studien zur Kultur der Gegenwart (Stuttgart, 1927), S. 109, umreißt in seiner Studie das Ideal dieser Bewegung: "Daß wir nämlich im Tänzerischen einen Triumph des Geistigen erblicken."

gibt es vergleichsweise nur "sanfte Lämmer" (S. 138).

Da erscheint Zeus in Menschengestalt und will das Herz der Tochter erobern. Er macht jedoch zunächst den Fehler und gleicht sich den Sitten des Landes an, wobei er durch sein Tänzeln Europa ebenfalls zum Lachen bringt, aber nicht ihr Interesse erregt. Verstandnislos fragt er Hermes, den Götterboten:

Habe ich mich so dumm angestellt? Bin ich nicht deinen Weisungen gefolgt und habe mein inwendiges Feuer verdeckt, obwohl es mir in allen Adern kochte? Wurde ich ausfallend mit einem Finger oder zudringlich mit einem Knie? War das Bild der Mäßigung eines verliebten Mannes, das ich bot, noch zu Überbieten? (S. 103)

Erst die Unbändigkeit und Wildheit des in einen Stier verwandelten Zeus kann die Leidenschaft in Europa erwecken. Auf dem Rücken des Stieres wird sie wie in dem bekannten Bild ins Meer getragen. Eine Nacht bleibt sie aus und findet bei ihrer Rückkunft wilde Krieger vor, Abgesandte ihres verschollenen Bruders, bei deren Anblick sie sich an den starken Stier erinnert fühlt und bereitwillig dem Anführer folgt. Auch die übrigen Mädchen finden nun ihren Mann. Schließlich erkennt auch der König Agenor: "Echtes Leben ist starkes Leben--und das stärkste ist das beste" (S. 166).

Kaiser will in diesem Drama ein verfeinertes Ästhetentum, die Welt hochgezüchteter Zivilisierung treffen. Wohin diese Einseitigkeit, die "Mäßigung der Regungen," von der Agenor spricht, führt, zeigt der Handlungsverlauf von Europa. Agenor bekennt: "Ich

bin über das Ziel hinaus gegangen" (S. 57).

Die Parodie ist eindeutig: Eine Gesellschaft, die durch den Tanz als eine Art der Weltanschauung zur höchsten Stufe der Selbstverwirklichung geführt werden soll, wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Ein Mensch, der sich bloß einer ästhetisch reizvollen Erlebniswelt hingibt und in der Sublimierung des naturhaften Trieb-lebens sein höchstes Ideal sieht, muß endlich den robusten Naturmenschen unterliegen. Kaisers Skepsis gegenüber einer verabsolutierenden Einseitigkeit wird hier sichtbar, ähnlich wie auch die einseitige körperliche und geistige Orientierung im folgenden Drama kritisch behandelt wird.

Bei dem Judith-Drama Georg Kaisers, Die jüdische Witwe (1904/1909), das er als "Biblische Komödie" überschrieben hat, handelt es sich um Kaisers erstes veröffentlichtes Werk.

Ähnlich wie in Europa sind die sonst großsprecherischen Männer Schwächlinge in diesem Drama. Das widerspenstige zwölf-jährige Mädchen Judith wird dem greisen Manasse zur Frau gegeben. Aber trotz seiner Lüsternheit kann er die einmal erwachte Sinnlichkeit des Mädchens nicht befriedigen. Auf der Suche nach einem erotischen Erlebnis begibt sich Judith unter die feindlichen Belagerer außerhalb der Stadt, wo es ihr später gelingt, den kraftvollen Anführer Holo-

fernes zu erschlagen. Sie wird dadurch zur Retterin ihres Volkes und soll fortan als geweihte Heldin ein geheiligtes Leben des Zölibats im Tempel führen.

Die Gestalt des Mädchens Judith läßt sich charakterisieren als die eines Naturkindes, das weder gut noch böse ist. Sie merkt sehr bald, daß die Gelehrsamkeit ihres greisen Mannes nur oberflächlich und seine Religiosität nur geheuchelt ist. Als Witwe muß sie feststellen, daß auch die anderen Männer nicht besser sind. Judiths Volk ist durch Überfeinerung degeneriert, selbst ihre Religion erschöpft sich in formalen Gepflogenheiten.

Auf der Gegenseite steht nun ein robustes Kriegervolk, jeden Moment bereit, die Stadt im Sturm einzunehmen. Aber auch hier herrschen verhängnisvolle Unstimmigkeiten. Holofernes, der Typ des völlig ungeistigen Nur-Kraftmenschen, möchte als Probe seiner Kraft und seiner Autorität Judith in einem offenen Zelt im Angesicht der versammelten Mannschaft entweihen. Der nachdenkliche und philosophierende König wirft jedoch ein, er habe geträumt, seine Hand habe sich von ihm gelöst und sei dann mit der Hand von Holofernes ausgetauscht worden. Diese Art von Sophisterei verwirrt Holofernes, der nun, ähnlich wie der König, nicht mehr zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann. Holofernes überlegt, wenn er mit seiner Hand, die ja die Hand des Königs ist, das Mädchen zuerst berührt, dann wäre es eigentlich der König, der sie zuerst berühre. Dadurch ginge ihm das Erstlingsrecht zugunsten des Königs verloren.

Er entschließt sich darum, die Hand abschlagen zu lassen, eine Aufgabe, die Judith übernehmen soll. Statt der Hand, schlägt ihm Judith mit einem gewaltigen Schlag den Kopf ab und steht noch vollbrachter Tat lächelnd da wie ein Kind, das sich eine Belohnung verdiente. Die erwartete Belohnung des Königs bleibt aber aus. Er ergreift vor Schrecken die Flucht. Das Entsetzen pflanzt sich im Heer fort, und allgemeines Chaos ist das Ergebnis. Wie Sokrates, so wird Judith ungewollt zur gefeierten Heldin ihres Volkes. Gegen ihren Willen erhält sie die Weihe im Tempel, aber der ausgedehnte "Fußfall" des Hohenpriesters hinter dem Vorhang läßt keinen Zweifel, daß es nun doch noch zur Entjungferung gekommen ist.

Auch in diesem Drama wird die Einseitigkeit der Nur-Geistigkeit oder Nur-Körperlichkeit satirisiert. Der brutale Kraftmensch Holofernes geht wegen seiner fehlenden Geistigkeit zugrunde, und die überfeinerte Geistigkeit des Königs der Assyrer macht ihn als Träumer und Spekulierer besonders anfällig. Bei Manasse ist die Geistigkeit eine fragwürdige Sache. Gegenüber einem Naturkind, einem unbefangenen und naiv handelnden Mädchen erweisen sich Manasse, Holofernes und der König als handlungsunfähig und unwirksam. Bezeichnend ist, daß Manasse wie auch der König ihre Geistigkeit durch Wortreichtum kundtun. Die wahren Helden Kaisers sind aber wortkarg.¹⁴

¹⁴Vgl. Schürer, S. 92.

Es ist darum nicht verwunderlich, daß Judith als Tatmensch kaum ein Wort spricht. Im ersten Akt ist es nur ein einziges: "Nein!" Sie handelt aus unmittelbaren Impulsen heraus und ihre Entscheidungen erweisen sich als wirksam. Sie will weder die Ehe mit Manasse eingehen, noch will sie in religiöser Abgeschlossenheit leben. In ihrer Neigung zieht sie ferner den empfindsamen König Nebukadnezar dem kraftvollen Holofernes vor. Sie ist durchaus kein Vampyr oder Lolita-Typ. Es geht Kaiser nicht um den Triumph des Fleisches über den Geist, wie Kenworthy den Gehalt des Stückes interpretiert: "The issue is decided in favour of the flesh from the beginning; what we are shown is the progress of its triumph."¹⁵

Andererseits ist Judith kein neuer Mensch. Sie ist--um es mit einer Wendung Nietzsches zu sagen--jenseits von Gut und Böse. Vielmehr sollte man die Rolle der Judith als die eines Katalysators verstehen, da sie--ähnlich wie der Bediente in Schellenkönig--durch ihre Natürlichkeit das Lächerliche der extremen Haltungen--Vitalität und Geistigkeit--zur Anschauung bringt.

Die Darstellung, Wirkung und schließlich Überwindung einer

¹⁵Kenworthy, S. 4.

einseitigen vitalistischen Lebenshaltung steht im Mittelpunkt von Kaisers Drama Der Geist der Antike (1905). Mit seiner übertriebenen vitalistischen Ideologie tyrannisiert der Gelehrte Nehr Korn seine Familie und möchte aus seinen Kindern Muskelmenschen machen. Ihre persönlichen Neigungen sollen sich seinem Kraft- und Körperideal unterordnen. Nehr Korn's krankhaft-gewaltsame Erziehungsmethoden erkennt seine Frau verzweifelt als fixe Idee:

Wo behauptete sich Vernunft? Wenn ein Vater gegen seine Kinder wühlt? Helden des Alltags wollte er aus euch machen--Muskelmenschen ohne Hirn und Verstand. Ihn selbst äfft dieser Spuk. Wie tut er sich hier auf? Wie ein Riese--und schlottert in den zu weiten Hosen. Kein Gesunder kann wirrer vom Evangelium faseln--er übertrifft sie alle mit seinem fanatischen Kult.¹⁶

Wie seine Ideologie, so erweist sich auch Nehr Korn's praktische Erfindung--eine Mausefalle--als Trug. Daraufhin kehrt auch die Einsicht in das Herz des Gelehrten zurück, er läßt seine Kinder gewähren: Das bedeutet Studium für den Sohn und Heirat eines Intellektuellen für die Tochter.

Der Vertreter einer übertriebenen vitalistischen Weltanschauung wird in diesem Stück mit beißender Satire bedacht und seine extreme Einseitigkeit wird als fanatischer Kult bloßgestellt.

¹⁶ Georg Kaiser, Der Geist der Antike (Potsdam, 1923), S. 45-46.

Die Frage vitalistischer Lebenshaltung und naturalistischer Vererbungslehre beschäftigt die Charaktere in Kaisers Die Versuchung (1909/1910). Der junge Arzt Rolf, der sich als Naturfanatiker durch Abstinenz auszeichnet, wird als moralischer Revolutionär dargestellt. Albert hält an einem überspitzten Reinheitsideal der Frau fest und Karlas Idee der Erbgutreinheit führt sie so weit, daß sie einem verkrüppelten Kinde nicht einmal ein Geschenk machen kann. Allen diesen Gestalten, die jeweils eine Idee verkörpern, steht Rust gegenüber, der es als Prophet des neuen Menschen, jedem zur Pflicht machen will, gesunde Nachkommenschaft heranzuziehen. Daß Rust jedoch ein Scharlatan ist, der selbst nicht an die von ihm vertretenen Ideen glaubt, wird Karla erst bewußt, als sie bereits ein Kind von ihm erwartet. Jetzt befürchtet sie, daß ihr Kind zwar von einem gesunden Naturmenschen stammen wird, der aber ein geistig moralischer Krüppel ist. Sie begeht Selbstmord.

Kaiser veranschaulicht hier, daß gesundes Erbgut, Klugheit und Schönheit nicht den ganzen Menschen ausmachen, sondern nur Teilaspekte sind. Ein genetisch einwandfreier Mensch kann gleichzeitig moralisch unvollkommen sein. Die von den einzelnen in diesem Drama vertretenen Ideologien erscheinen reichlich überspitzt. Es wird gezeigt, wohin die Überbetonung körperlicher Werte auf Kosten menschlicher Eigenschaften führt. In einem Kommentar zu diesem Drama--das wegen Karlas Reinheits- und Erbgutsidee auch Die Muttergottes hieß--stellt Kaiser Karlas Idee eindeutig als Irrtum heraus: "Um der

Schöpfung willen des schönen und klugen Kindes irrt sie und zerbricht an diesem Irrtum."¹⁷ In ihrer Einseitigkeit muß Karla scheitern. Es war, wie Rust treffend bemerkt: "Ein höllischer Witz."¹⁸

In seiner Komödie Kolportage (1932/1924), die hauptsächlich als Parodie der zeitgenössischen, literarisch wertlosen, romanhaften Massenprodukte aufzufassen ist, greift Kaiser das Problem von Umwelt und Vererbung als Nebenaspekt wieder auf. Ähnlich wie in Die Versuchung richtet er hier die Spitze gegen die populärwissenschaftliche Vererbungslehre. Ein Grafenkind wächst hier in Proletariatskreisen und ein Bettlerkind in Adelskreisen auf. In eindeutiger Moral zeigt sich schließlich, daß es nicht auf Namen und Adelsstand ankommt, sondern auf den Menschen selbst. Denn während sich das Grafenhaus als "morsch im Fundament"¹⁹ erweist, zeigt sich im Proletarier der gute Kern. So heißt es am Schluß des Stückes bündig: "Es muß doch

¹⁷ Georg Kaiser, "Vorwort zu Die Muttergottes," Das Programm (Blätter der Münchener Kammerspiele), Jg. III, xiv (1917), 13. Zitiert nach: Stücke, S. 661.

¹⁸ Georg Kaiser, Die Versuchung (Berlin, 1917), S. 135.

¹⁹ Georg Kaiser, Kolportage (Berlin, 1924), S. 194. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

in jedem Proletarier ein Stück von einem Grafen--und in jedem Grafen ein Stück von einem Proletarier stecken" (S. 214).

In Kaisers Rektor Kleist (1903) kommt es in der typenhaften Gegenüberstellung des Geistigen und Vitalen zu einer Zuspitzung des Problems. Der körperlich leidende Rektor sieht sich in der Zeichnung eines robusten Schülers (Strauß) verspottet und schleudert in seiner hilflosen Wut ein Tintenfaß gegen das Bild. Der reckenhafte Turnlehrer Kornmüller will der Wahrheit unbedingt auf den Grund gehen und verdächtigt den bescheidenen verwachsenen Schüler Fehse.

Da der Rektor sich in Schweigen hüllt über den Urheber des Tintenkleckses und weil Kornmüller auf ein Geständnis drängt, findet sich Fehse bereit, die Tat auf sich zu nehmen und anschließend Selbstmord zu begehen. Kleist kann nun nicht länger schweigen, und beide Erzieher bekennen erschüttert: "Wir sind die Schuldigen!"²⁰ Kornmüller muß einsehen, daß das Starke nicht auch das Wahre und ethisch Vollkommene ist. Rektor Kleist zeigte durch sein Schweigen einen vollkommenen Mangel an ethischem Bewußtsein. Beiden, dem Vitalisten wie dem Geistesmenschen, fehlte das Menschliche, die Seele.

²⁰ Georg Kaiser, Rektor Kleist (Berlin, 1918), S. 76.

Wir haben in diesem Kapitel gezeigt, daß Kaiser die einseitige Orientierung zur Körperlichkeit wie auch zur Vergeistigung satirisiert, kritisiert und belächelt. Wir gingen davon aus, daß Kaiser den Menschen als Ganzheit versteht. Kaiser zeigte hingegen die Halbheiten und Einseitigkeiten der Menschen in diesen Dramen. Er fordert das Ideal des Ganzheitsmenschen, indem er den in seiner Totalität verkümmerten Menschen kritisch darstellt. Der Mensch ohne Vernunft, ohne Liebe oder ohne Seele ist in seiner Ganzheit nicht vorhanden, er hat seine Möglichkeiten nicht ausgeschöpft. Erst aus dem Zusammenspiel von Körper und Geist kann der Mensch zur Entfaltung seiner ihm innewohnenden Energie kommen. Das antike körper-betonte Schönheitsideal in Der gerettete Alkibiades, der ideologisch verbrämte Tanzkult in Europa wie auch die Theorien der Reinerhaltung des Erbgutes und der daraus folgenden Gleichstellung von Stärke und Reinheit in Die Versuchung und am Rande auch in Kolportage werden von Georg Kaiser mit tiefer Skepsis betrachtet, da sie nicht den ganzen Menschen erfassen.

V.

LIEBE

Georg Kaiser hat sich in einer Vielzahl von Dramen mit dem Problem der Liebe auseinandergesetzt. Für Kaiser ist Liebe und Liebesfähigkeit ein wesentlicher Bestandteil des neuen Menschen. Es kann darum nicht wundern, daß Kaiser jene Faktoren aufzeigt, die der wahren Liebe im Wege stehen. Hierzu zählen wir den Egoismus, die Eifersucht und die Kontaktlosigkeit, die es verhindern, daß es zu einer vertrauensvollen Beziehung zwischen den Liebespartnern kommt.

Kaisers Einakter Claudius (1910/1911), Friedrich und Anna (1910/1911) und Juana (1918) geben in ihrem thematischen Zusammenhang drei Möglichkeiten menschlicher Grundhaltungen, wie sie besonders in einzelnen Gestalten dieser Dramen zum Ausdruck kommen. Wir wollen zeigen, daß diese drei Möglichkeiten--entsprechend der stufenhaften Menschheitsentwicklung--hier besonders klar, abgerundet und fortschreitend dargestellt werden. Wir nehmen das Grundmotiv eines dieser Einakter zum Leitfaden für die Betrachtung weiterer Liebesdramen Kaisers, die wir jeweils nach der vorherrschenden Thematik zusammenfassen. Claudius kann der Primitivstufe zugerechnet werden, in der reiner Selbsterhaltungstrieb, Selbstsucht und blinde Leidenschaft vorherrschen. In Friedrich und Anna wird durch Großmut und Toleranz eine zweite Stufe erreicht, die schließlich durch Selbstopfer, zur Erhaltung einer Freundschaft, in Juana als der dritten

Stufe eine Überhöhung erfährt.

Der Ritter Claudius, in dem nach ihm benannten Einakter Claudius, ist von Eifersucht besessen und erschlägt darum alle vermeintlichen Rivalen auf seinen nächtlichen Ritten. Die Ironie will es, daß seine Frau während seiner Abwesenheit sich im Ort den Glücklosen verschenkt, um sie, ihrem Naturtrieb gehorchend, so glücklich zu machen wie ihren Mann:

Ich habe mich vielen nähern müssen-- --weil viele ein schwaches und dumpfes Leben führen!-- --
 Darum suchte ich in den Straßen der Stadt, wo sie dunkel und dicht steht--nachts, wenn du mich nicht wünschtest und trittst!--Ich habe mich verschenkt -- --mit bebender Freude--mit lachenden Tränen-- mit Stolz und Schwäche.-- --Ich bin nicht beleidigt worden: ich bin schön, du hattest recht!-- --In meinen Armen ist jeder aufgeweckt und hat ein liches Leben nach seiner Stunde suchen müssen!
 Ich habe viele--(Die Arme ausbreitend.)--glücklich und gut gewandelt!¹

Claudius erkennt, daß ihn Welten von seiner Frau und deren "selbstloser Gesinnung" trennen. Bei ihm liegt der Akzent auf Besitzen und bei ihr auf Verschenken. Begriffe wie Promiskuität oder Gattentreue treten hinter der Gegenüberstellung von Selbstlosigkeit

¹Georg Kaiser, Claudius/Friedrich und Anna/Juana [Einakter] (Potsdam, 1921), S. 33. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

und Selbstsucht völlig zurück. Die Rolle der Frau kann hier ähnlich verstanden werden wie die der Judith in Die jüdische Witwe. Durch ihr naturhaftsinnliches Verhalten gibt sie den Anstoß für das dramatische Geschehen und bringt zugleich das egoistische Wesen ihres Mannes zum Vorschein. Die Menschlichkeit in ihrer Handlungsweise erkennend, bricht Claudius aus in das Eingeständnis: "Ich war ein Tier--du bist ein Mensch!-- --Verzeih' mir, daß ich das Wichtigste so spät begriffen habe!" (S. 34). Da Claudius den erneuten Ausbruch einer unkontrollierbaren Gefühlsaufwallung befürchtet, entledigt er sich seines Schwertes. Wie weit er aber von einem Durchbruch zum vergebenden Menschentum entfernt ist, sehen wir, wenn er von neuen Rachegelüsten übermannt wird, die Kammerfrau und seine eigene Frau erschlägt und sich mit dem Kammerdiener auf den Weg macht, um sich durch Brandstiftung an der Bevölkerung zu rächen. Wenn Claudius vorher in der Vergangenheit sprach, als er sagte, "Ich war ein Tier," so kommt er nun zu der Erkenntnis: "Ich bin ein Tier!" (S. 35).

In krasser Weise führt Kaiser uns in Claudius einen Menschen vor, dessen Lieben lediglich von Selbstsucht bestimmt ist. Trotz des kurzfristigen Eingeständnisses seiner Schuld vermag er sich nicht zur Vergebung durchzuringen. Wie ein Sklave ist und bleibt er seinen rasenden Leidenschaften verfallen.

In Friedrich und Anna erfährt Friedrich am Morgen nach seiner Hochzeit mit Anna, ein Mann habe sich öffentlich gerühmt, seine Frau schon vor ihm besessen zu haben. Nach den Gepflogenheiten der Gesellschaft, die durch den "Erzieher" geäußert werden, verlangt dieses Vorkommnis nach Ehrenreinigung durch ein Duell. Friedrich hört sich zunächst jedoch die Beichte Annas an, die ihm freimütig bekennt, sie habe sich dem andern ohne Zwang und List hingegen. Friedrich in seiner Wut vergleicht seinen Rivalen mit einem Tier. Er nennt ihn einen "feige schleichenden Hund" (S. 63), der wie ein Dieb nächtlich über die Zäune einbricht und den er erschlagen müsse. Doch Anna versichert ihm in einem ausführlichen Dialog, daß sie beide dem Zwang der Liebe unterlegen seien:

Er mußte kommen!--Es war kein Wort gesagt--
 nicht von mir--nicht mit seinem Munde!--
 doch am Abend mußte ich ihn erwarten--und
 er mußte mich suchen. Das war so--ohne den
 Willen des einen und des andern--doch mit
 jedem Willen vom einen und vom andern!-- --
 Es war dieser Wille, der uns beide zwang!
 (S. 66)

Für den Erzieher Friedrichs ist das Eingeständnis Annas ein Grund, ihren Tod zu fordern. Doch Friedrich hat erkannt, daß zwischen den beiden ein Erlebnis stattgefunden hat, von dem beide noch zehren, und das für das Glücklichein seiner Frau einmal von großer Bedeutung war und für die Zukunft weiter Bedeutung hat. Friedrich ist nun dem andern dankbar, und anstatt ihn zum Duell zu fordern, bittet er ihn zum Nachtmahl ins Haus: "Ich will ihm dankbar sein, denn er hat dich einmal glücklich machen können!" (S. 68).

Friedrich ist in der Lage das Vorleben seiner Frau als einen Teil ihrer Persönlichkeit zu akzeptieren. Seine Liebe zu Anna und ihre Offenheit wandeln ihn vom engstirnigen, konventionellen, auf Rache bedachten Ehemann zu einem Menschen der Einsicht und Toleranz.

Eine noch höhere Stufe der Humanität wird in Juana erreicht, in Kaisers geistreich zugespitzter Gestaltung des Enoch-Arden-Motivs. Juan, der totgeglaubte Gatte Juanas, kehrt nach fünf Jahren Verschollenseins unverhofft wieder heim und findet seine Frau mit seinem besten Freund Jorge vermählt. Die beiden Freunde beschließen, es einer Zufallsentscheidung zu überlassen, wer von ihnen weichen muß. Der Wein in einem Glas wird vergiftet, und da Juana den Wein serviert, wollen sie aus der Hand der Nichtsahnenden den Tod empfangen. Juana ist jedoch vom Hausdiener von diesem Plan unterrichtet worden und trinkt kurzerhand den vergifteten Wein selbst. Für sie gibt es keinen anderen Ausweg: "Soll ich den Mann ertragen, der im Triumph über den andern mich gierig besitzt?" (S. 105). Aber es geht ihr auch um die Erhaltung der seltenen Freundschaft der beiden Männer:

Liebe--die ist nicht wichtig. Ihr seid Freunde.
Freundschaft--bei euch--unter Männern--die ist
so selten--man muß sie schützen-- --

(schon vergehend.)

Ich störte eure Freundschaft-- --nicht mit Wissen--
--nicht mit Willen-- --sonst stürzte ein ewiger
Fluch vom Himmel nach mir nieder!-- --Doch schob
es mich zwischen euch und sollte euch scheiden!-- --
(S. 107)

Juana weiß, daß beide nicht leben können, vor allem als Freunde nicht leben können, solange sie zwischen ihnen steht. Die Freundschaft der zwei Männer schätzt sie höher ein als deren Liebe zu ihr. Freundschaft steht über der Liebe, sagt Juana deutlich. Andererseits erwächst ihre Opferbereitschaft aus ihrer Liebe zu beiden Männern. Juanas Opfertod ist somit nicht eine Erfüllung, sondern eine Folge ihrer Liebe.

Kaiser zeigt in diesem Drama exemplarisch die höchste Stufe menschlicher Wirkungsmöglichkeit. Die Eifersucht, die als Motiv in abgewandelter Form den drei Einaktern zugrunde lag, wird hier durch Juanas Selbstopfer überwunden. Auch die beiden Männer waren zum Opfer bereit und verlangten danach, Juana großzügig dem anderen zu überlassen. Doch war es ihr nicht möglich, mit einem Manne zu leben, der über einen andern Menschen, einen Freund, triumphiert. Das rivalisierende Gegeneinander wandelt Juana ab zu einem humanen Miteinander der beiden Männer und zu einem Füreinander in ihrem eigenen Falle. Die Freundschaft zweier Männer wird in diesem Drama über die eheliche Liebe gestellt: "Liebe--die ist nicht wichtig. Ihr seid Freunde" (S. 107). Freundschaft aber, das wird in Juana deutlich, kann nur auf dem Boden der Liebe wachsen.

In Anlehnung an die Dreistufigkeit, wie sie in den drei Einaktern zum Ausdruck kam, sollen die weiteren Liebesdramen Kaisers in drei Gruppen zusammengefaßt und nach der im einzelnen Drama oder in Hauptgestalten vorherrschenden Tendenz betrachtet werden. Mit dieser Gruppierung wollen wir nicht rigoros kategorisieren, sondern ein ordnendes Gerüst zur Betrachtung der sonst unübersichtlich wirkenden Dramen darbieten.

Für die erste Gruppe legen wir Begriffe wie Triebhaftigkeit, Eifersucht und Berechnung zugrunde. In der zweiten Gruppe wird die Liebe in ihrer Unbedingtheit sichtbar. Dabei zeigt sie sich als selbstlos und total in ihrer Wirkung. Wenn die Liebe der Geschlechter zu einer rein altruistischen Stufe der Selbstaufgabe gelangt, dann ist die Idealstufe erreicht und der Mensch, der sie besitzt, hat sich zur Vollkommenheit entwickelt. Diese Stufe wird in der dritten Gruppe angedeutet.

1. Gruppe

In dem bisher unveröffentlichten Drama Hete Donat² (1909)

²Ein handschriftliches Manuskript dieses Dramas liegt als Photokopie in der GKC.

geht es um die Unbedingtheit der Liebe einer Frau zu einem Mann, der sie schamlos hintergeht, belügt, finanziell ausnützt und sie schließlich ermordet. Die Gestalt des Pseudokünstlers Donat ist in derart verachtenswürdiger Kraßheit gezeichnet, daß man von eindeutiger Schwarz-Weiß-Malerei sprechen kann.³

Kaiser hat die Frage des Grafen vom Strahl aus Heinrich von Kleists Das Käthchen von Heilbronn als Motto über dieses Drama gestellt: "Was fesselt dich an meine Schritte an?" Worauf Käthchen antwortet: "Mein hoher Herr! Da fragst du mich zuviel. -----: ich weiß es nicht."⁴ Nur von einem dumpfen Gefühl geleitet folgt Hete diesem verbrecherischen Menschen. Sie weiß, daß ihre Liebe zu Donat gegen alle Vernunft verstößt: "Aber die Vernunft ist nicht allein, welche herrscht."⁵

Hete ist zwangsläufig in ihrer Liebe dem angeblichen Bildhauer ausgeliefert, dem sie trotz vieler Enttäuschungen immer wieder

³ Adolf M. Schütz, Georg Kaisers Nachlass (Diss., Universität Bern, 1951) sieht in Kaisers Drama Hete Donat eine Andeutung des Motivs der Mannesläuterung durch die opfernde Liebe der Frau. In Wirklichkeit kann aber von keiner Läuterung die Rede sein: die Frau bleibt von Anfang bis Ende liebend und ergeben, der Mann bleibt aber durchaus verworfen und unverbesserlich.

⁴ Zwischen den beiden Teilen der Antwort ließ Kaiser mehrere Zeilen aus.

⁵ Georg Kaiser, Hete Donat (Unveröffentlichtes Manuskript, 1909), S. 105, GKC.

vertraut. Ihre Beziehung zu Donat grenzt an Hörigkeit, die aber nicht auf das Sexuelle beschränkt ist, sondern ihre ganze Person erfaßt. Da Hete nicht aus ihrer Erfahrung lernt, legt sie eine stupende Naivität an den Tag, so daß sie kaum unser Mitleid hat. Sie ist zu jedem Opfer für ihren Mann bereit. Er dagegen, als Künstler ein Scharlatan, lieblos als Ehemann und dem Trunk ergeben, hat nur unsere Verachtung und liefert ein Beispiel für die unterste Stufe der Menschheit.

Der Schluß des Stückes ist nur umrißhaft entworfen. Der Zusammenhang deutet darauf hin, daß Hete beabsichtigt, einen gemeinsamen Liebestod vorzuschlagen. Aber Donat erschießt sie, nachdem er sie kurz vor dem Tode beschuldigt hat, ein unerlaubtes Verhältnis mit dem Schwager unterhalten zu haben.

Kaisers Behandlung des Tristan-und-Isolde-Stoffes in König Hahnrei (1910) hat die Gestalt des alternden König Markes im Mittelpunkt. Marke, der hier auch als Hahnrei gezeigt wird, macht den Versuch, Isoldes fehlende Neigung für ihn sowie ihren

Ehebruch mit Tristan einfach zu ignorieren.⁶ Bei Kaisers Marke kommt es sogar zu einem voyeuristischen Vergnügen, das der König beim Beobachten der beiden Liebenden verspürt.

Tristan und Isolde unterstehen in ihrer Liebe einem unentrinnbaren Zwang. Ihre Liebe kann nur im Verbotenen blühen und erschöpft sich in heimlicher Begegnung und erotischer Erfüllung. Der hintergangene König Marke kennt dieses Treiben, fördert es und will es doch nicht wahrhaben. Die Zwiespältigkeit in der Seele des Königs kommt dadurch zum Ausdruck, daß er immer wieder Beweise von den anklagenden Baronen fordert, obwohl er um das wahre Geschehen zur Genüge weiß. Der verzweifelte Höfling Andret gewinnt schließlich Einsicht in die Natur des Königs: "Der König--weiß es-- -- . . . --aber er will es nicht wissen!!"⁷ Selbst die Eingeständnisse der beiden Schuldigen weiß Marke zu unterbinden, er vertuscht und beschönigt. Vor der Welt will Marke nicht die Rolle des Hahnreis

⁶ Auch in dem höfischen Epos von Gottfried von Straßburg-- von dem Kaiser möglicherweise seinen Ausgangspunkt genommen hat-- heißt es von Marke:

und sâch wol, daz sîn wip Îsot
ir herzen unde ir sinne
an Tristandes minne
mit alle was verflizzen
und enwollte es doch niht wizzen.
(17752-17756)

⁷ Georg Kaiser, König Hahnrei (Berlin, 1913), S. 70. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

spielen, darum warnt er die Liebenden, deckt ihre Taten vor den Höflingen und ermuntert sie in ihrem Treiben. Als Tristan sich schließlich durchringt, dem König sein Schwert zurückzugeben, beschwört ihn Marke, um der Freundschaft willen zu bleiben:

Es ist nicht viel echte Freundschaft in der Welt--denkt selbst nach!--darum stört nicht den Bund, der uns drei wärmend umschließt!--Darin taue ich auf--aus Altersschnee--und kann wieder wie ein springender Bach durch das Leben eilen. (S. 82)

Marke verspricht den beiden ihre Zusammenkünfte zu erleichtern und erteilt ihnen förmlich seinen Segen zu ihrem Tun:

Nichts liegt näher, als daß ihr immer beieinander seid!-- --Tretet nicht voneinander zurück--sucht euch, wo ihr könnt--oder sucht euch nie--da ihr immer beieinander seid!--Ich gebe euch--jede Gelegenheit--ich bin euch darin zu eifrigen Diensten--denn wer erzeugt mir die Flamme, die mir in den Leib steigt--und mein Alter friert nicht auf dem Eisberg meiner Jahre. . . . Frost wuchert mit Wunden, die furchtbar schmerzen: da bin ich an euer Feuer der Freundschaft aufgenommen und wärme meine Glieder in seinem milden Strahl! (S. 83)

In diesen letzten Zeilen drückt Marke erneut aus, daß er das Liebestreiben von Tristan und Isolde zur Erwärmung des frostigen Alters benötigt. Mit diesem Eingeständnis führt er ungewollt eine Wandlung des Geschehens und eine Veränderung in der Haltung der Liebenden zueinander herbei. Ein langsames Erkalten des Liebesfeuers des Paares tritt ein. Sobald sie merken, daß Marke mit voyeuristischem Vergnügen an ihren Eskapaden teilnimmt, versiegt ihre Leidenschaft. Markes Sanktionierung ihrer Liebe nimmt ihnen den Anreiz:

"Marke--hat unsere Liebe getötet. . . .--Er machte aus ihr eine wüste

Tat, als er mit einer Duldung zu uns trat und nicht von uns wegging!" (S. 146-147).

Nachdem nun die Liebe der beiden erkaltet ist, fühlt sich Marke als Ausgestoßener, dem man die Quelle der Freude entzogen hat. Eine blinde Wut auf die beiden bricht aus in ihm, er will sie von sich jagen, entschließt sich dann aber, sie zu töten, da sie für ihn keinen Zweck mehr erfüllen und höchstens seine Rolle als Hahnrei noch vor der Welt fortbestehen lassen. Jetzt denkt er nur noch eins: "Nichts von einem Verdacht--nichts von einer Schuld--nichts von einem Beweis--" (S. 166). Dennoch wird sich Marke seiner inneren Zerissenheit bewußt, worüber auch sein Ausspruch, er sei der glücklichste König der Welt, nicht hinwegtäuschen kann: "Ich habe sie getötet!-- --und habe mich getroffen!!" (S. 161).

Markes Unfähigkeit, lieben zu können--seelisch und körperlich --daneben sein krampfhaftes, ja pathologisches Anklammern an das Liebeserleben des andern Paares machen ihn zu einer Gestalt, die zwar schon im Epos Gottfrieds vorgezeichnet ist, hier aber psychologisch fein durchdacht, von Kaiser zu einer tragischen Figur im Zeitalter Freuds entwickelt wurde. Im Gegensatz zu Gottfried sieht Kaiser die Liebe nicht so sehr als eine magische, unentrinnbare Macht, sondern im Falle Markes verdeutlicht er sie als etwas Unerreichbares, nach dem sich der alte König sehnt, was ihm aber aufgrund seiner zwiespältigen Natur versagt bleiben muß. In tiefer Resignation sucht der König am Ende seine Zuflucht im Nichts, wenn er sagt: "Und wo

nichts ist: --da schließt sich der Ring--rundet sich--und liegt fest um meinen Sinn--an meinem Kopf!--wie eine Krone der Ruhe--des Friedens --des frohen--seligen Alters!" (S. 167).

König Marke zieht sich zurück in einen Nihilismus, mit dem er alles zu negieren versucht. Dennoch bedrückt ihn, daß das Lied von Tristan und Isolde "durch die Welt hinklingen" wird (S. 160). Als Grund dafür gibt er an: "Denn sie waren jung--Marke ist alt!" (S. 160). Aber nicht in dieser Erkenntnis des Altseins liegt seine Tragik, sondern darin, daß er sich mit den Realitäten nicht abfinden kann.

Wolfgang Paulsen hat auf das Problem der gebrochenen Liebesfähigkeit bei Marke aufmerksam gemacht.⁸ Diese Frage wird zweifellos in König Hahnrei aufgeworfen. Hinzu kommt aber Markes Dilemma--und darin liegt eine weitere Tragik--um den eigenen Wahn zu wissen und ihm doch nicht entrinnen zu können. Er befindet sich in einer geistigen Zwangslage, da er weiß, daß er nicht lieben kann, aber doch nicht anders wollen kann. Dieses Nicht-Lieben-Können treibt ihn dazu, berechnend andere Menschen für seine Zwecke zu gebrauchen. In der Suche nach eigener Sinnesbefriedigung wird er von heftiger Leidenschaftlichkeit getrieben. Andere Menschen sind für ihn bloße Objekte, die er zu manipulieren versucht und beiseite

⁸ Wolfgang Paulsen, Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes (Tübingen, 1960), S. 38.

schafft, sobald sie für ihn wertlos geworden sind. Wenn Markes Gestalt durch Liebesunfähigkeit charakterisiert werden kann, dann zeigt das Drama als Grundtendenz die Lieblosigkeit, dargestellt an der rein sinnlichen und kurzlebigen Liebe von Tristan und Isolde sowie Markes egoistisch-berechnendem Streben nach Selbsterfüllung.

Neben dem Problem Künstlertum und Leben wird in Kaisers Die Flucht nach Venedig (1922) das Problem Kunst und Liebe anhand der Dichtergestalten Alfred de Musset und George Sand behandelt. Musset flieht nach Venedig, um dem für ihn künstlerisch tödlichen Einfluß der George Sand zu entgehen, für die jedes Liebeserlebnis zur schriftstellerischen Inspiration wird. Die Sand sieht in der Ekstase der Liebenden nur den Stoff für ihre literarischen Erzeugnisse, während Musset von seinen Gefühlen überwältigt wird und sich der Geliebten ausgeliefert fühlt:

Ich erschrak vor der Möglichkeit: sich hinzugeben-- und sich zu bewahren. Zu schreien und zu schweigen mit einem Mund. Reden und sich selbst zuhören. Den äußersten Ausbruch registrieren. Vergehn--und in der bodenlosen Tiefe ankommen-- --mit einer literarischen Notiz.

DIE SAND

Ich--starb mit dir tausend selige Tode!!

MUSSET

Jeder gewissenhaft verzeichnet in deiner dramatischen Chronik. Hauch, mit dem ich einsank in den Taumel-- mir später unauffindbar!--von dir geschrieben. Aus-

geboten auf offener Bühne dich--mich. Dafür rissen die Vorhänge von Seelen auseinander wie nie vor Erkenntnis zwischen zwei Menschen. Was in Verzückung mich stumm machte und mir die Feder aus der Hand schlug wie ein giftiges Messer, das wurde dir Gegenstand sorgfältiger Feilung für ein Stück!--Der Autor schöpfte aus dem Leben und erschloß neues Seelengebiet!⁹

Obwohl Musset sie weiterhin liebt, gelingt es ihm nur durch Humor und Sarkasmus, sich von dem zerstörenden Einfluß der Sand, diesem "Vampyr" (S. 15), der an seinen Adern saugt, zu befreien. An anderer Stelle nennt er sie das "Menschentier" (S. 80). In ihrer Liebe ist sie tatsächlich animalisch, besinnungslos, total: "Ein Sprung setzt über--beflügelt von Liebe. Wer zögert, entkräftet das Wunder. Ich liebe--und kenne nicht mehr, wer neben mir lebt und stirbt. Was sind Gesichter von gestern? Vergangen! Geflüster ins Ohr kostbar einst--verschollen. Ich liebe!" (S. 78).

Als George Sand dem Dichter Musset nach Venedig nachgereist ist, gesteht sie ihm ihre Liebe: "Ich--liebe dich-- --und liebte dich besinnungslos in Paris!!" doch wehrt Musset sie ab und verweist sie auf den Lauscher, der an ihrem Erleben teilnimmt: Das Publikum im Theater l'Oeuvre und die Abonnenten der Revue des deux mondes (S. 87). Da die Liebe der Sand berechnend und zweckorientiert ist, lehnt sie Musset ab und entlarvt ihre Liebe als einen Selbstbetrug. In ihren Abschiedsworten spricht die Sand ungewollt die Wahrheit:

⁹ Georg Kaiser, Die Flucht nach Venedig (Berlin, 1923), S. 28. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

"Das Wort tötet das Leben" (S. 99).

Liebe für die Sand ist Leidenschaft ohne Substanz. Darum fällt es ihr auch nicht schwer, sich bald diesem, bald jenem neuen Liebhaber zu widmen. Es kommt bei ihr nie zu einem Liebesverhältnis von Dauer. Mit einer lapidaren Verantwortungslosigkeit entwürdigt sie Menschen zu Objekten, zu einer Sache, wie sie selbst bekennt (S. 25). Wenn sie auch glaubt, Liebe habe nichts mit Menschen zu tun, so macht Musset ihr klar, daß das, was sie Liebe nennt, mit Liebe nichts zu tun habe: "Du kannst nicht lieben. Du tust mir leid" (S. 26).

Der Grundkonflikt in Kaisers Doppelgängerdrama Zweimal Oliver (1925/1926) geht aus von dem Mißverhältnis in der Ehe Olivers. Eine schier unüberbrückbare Eifersucht der Frau, einer verkrüppelten ehemaligen Schauspielerin, die bebend allabendlich die Rückkehr ihres Mannes erwartet, führt zu einem Mißtrauensverhältnis der Partner.

Oliver will sich als Verwandlungskünstler bei einer reichen Dame Geld verdienen, um damit eine notwendige Operation an seiner Frau zu bezahlen. Bei dieser Dame soll er wegen seiner Ähnlichkeit mit einem früheren Liebhaber jeden Abend eine Stunde gegen gute Bezahlung verbringen. Oliver muß jedoch die Quelle der

großen Geldbeträge verschweigen, da seine Frau sie ihm unmöglich glauben würde. Infolgedessen kann die Operation nicht durchgeführt werden.

Nun versucht die Tochter Olivers Geld für die Mutter zu verdienen. Sie verkauft sich im Beisein Olivers einem Theaterdirektor. Oliver steht erschüttert:

Da ist die Tür, durch die der Käufer mit meiner Tochter ging--um so erbärmliche Bezahlung, daß ich sie mit einem Griff in meine Tasche zehnmal übertreffe--Warum muß ich mein Geld verbergen?!-- Weil Totschlag danach geschieht, wenn ich es zeigte--Blut im Mord spritzt aus ihrem--aus meinem--aus aller Pulse!!--Im Reichtum ein Bettler --in Armut Krösus: so falle ich zwischen die Taten der Menschen ins Bodenlose des Wahnsinns-- --wenn ich mit ungeheurem Pendelschwung nicht festes Land erreiche--.¹⁰

Man fühlt sich hier an den Kassierer in Von morgens bis mitternachts erinnert, der ebenfalls mit seinem Geld nichts kaufen konnte. Aber die Ursache dieser paradoxen Situation liegt in der extremen Eifersucht der Frau, die schon angedroht hat, jede Rivalin zu ermorden. Olivers Frau ist in ihrer Eifersucht ein Gegenstück zu Claudius, der seiner Frau gerade Gelegenheit gab, sich anderen hinzugeben. Die Eifersucht seiner Frau treibt Oliver aber nicht einer andern in die Arme, sondern treibt ihn in den Wahnsinn. Das mangelnde Vertrauen seiner Frau führt ihn immer tiefer in die tra-

¹⁰ Georg Kaiser, Zweimal Oliver (Berlin, 1926), S. 65-66.

gische Situation, bis es kein Entrinnen mehr gibt. So findet Oliver schließlich Zuflucht in einer Scheinwelt: der Schizophrenie. Der Grundkonflikt bleibt dadurch ungelöst, und der Gehalt des Dramas weist hin auf die tragische Weltwirklichkeit, in der Lieblosigkeit und Vertrauenslosigkeit ein Individuum zerstören.

Alle drei Hauptgestalten in Kaisers Der Gärtner von Toulouse (1937/1938) verbindet das Bestreben, in ihrem Leben einen neuen Anfang zu machen. Der Gärtner sucht die Harmonie, die er im Leben nicht findet, im Reich einer idealisierten Pflanzenwelt:

Wie leben Pflanzen? Pflanzen--Baum und Strauch,
die wurzeln in der Erde. Wenn die Zeit der Reife
kommt, dann weht der Wind vorbei--dann fliegen
Bienen, Hummeln von Kelch zu Kelch. Nie rührt
ein Kelch den andern Kelch an. Und doch herrscht
Liebe. Das ist das Meisterstück der Schöpfung.¹¹

Der Gärtner François ergriff diesen Beruf, da er hier das Ideal der reinen Liebe verwirklicht sieht, wie er es bei den Menschen vergeblich sucht:

Ich fühlte mich dem Geheimnis näher, wie Pflanzen
fühlen. Wir Menschen wissen zu viel. Wir sind
doch zu beweglich. Ohne Wurzeln, die uns verhindern

¹¹Georg Kaiser, Der Gärtner von Toulouse (Amsterdam, 1938),
S. 9. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

herumzuschweifen. Das ist unser Fluch. Der Fluch von Tier und Wurm, der von der Höhle wegekriecht, wo er geboren ist. Zum andern Wurm, der sich im Staube wälzt. Doch Pflanzen stehn auf ihren Wurzeln überm Staub! (S. 9-10)

Für François ist die Liebe unter den Menschen ein Herumwälzen im Staub, ein tierhaftes Treiben, das er abfällig mit dem des Wurms vergleicht. Besonders fühlt sich François davon abgestoßen, wie die Menschen in den Hafenvierteln von Toulouse Frevel mit ihrem Körper treiben. Um so stärker fühlt er sich zu den Pflanzen hingezogen, wo die Befruchtung ganz ohne Berührung erfolgt. Kenworthy kennzeichnet diese Haltung in ihrer Überspitzung treffend als pathologisch: "In him there is an almost pathological aversion to any sort of impurity, real or imaginary--and principally to sexual promiscuity."¹²

François heiratet nun die ehemalige Prostituierte Janine von der Straße weg, da eine gewünschte Gärtneranstellung nur einem Gärtnerhepaar offensteht. Janine hat ihren Mann aber nicht über ihre Vergangenheit aufgeklärt, da sie einen Schlußstrich darunter ziehen wollte. Seine Liebe zu Janine besteht jedoch nur solange, wie sie seinem Reinheitsideal entspricht. Mit dem Eintreffen der neuen Besitzerin lüftet sich das Geheimnis Janines. Frau Téophot, die sich in den jungen Gärtner verliebt, eröffnet ihm, daß Janine früher in ihrem Bordell tätig war. François erwürgt Frau Téophot

¹²B. J. Kenworthy, Georg Kaiser (Oxford, 1957), S. 122.

darauf und verlangt von Janine, daß sie die Schuld für die Ermordung auf sich nehme und damit für ihre menschliche Unreinheit sühne.

Es ist bemerkenswert, daß sich Frau Téophot zuvor bemüht hatte, Janine stillschweigend zu entfernen, und nach deren Einspruch als pragmatischen Vergleich eine "menage à trois" vorzuschlagen (S. 67). François hatte nichts gegen diesen Vergleich einzuwenden, während Janine ihren Mann ganz für sich haben wollte: "Ein Mann soll mir gehören. Mir ganz allein" (S. 44).

Zunächst müssen wir einmal François für das Scheitern der Liebe verantwortlich machen. Janine war für François hauptsächlich ein Mittel zum Zweck, um die Verwirklichung seines idealistischen Traumreiches zu ermöglichen. Eine weitere tragische Ursache liegt in der Doppellüge, auf der die Ehe aufgebaut war, denn einerseits verschweigt Janine François ihr Vorleben, andererseits hält er sein Versprechen ihr gegenüber nicht, alles für sie tun zu wollen. Trotzdem fühlt er sich "gefoppt" und flüchtet sich völlig in sein Pflanzenreich.

In François' Handlungsweise nach einem Ethos suchen zu wollen, wie Künzel versucht, der darin die Verwirklichung eines ethischen Bewußtseins sieht, scheint uns verfehlt: "Sein Mord und zugleich die Verdrehung des Tatbestandes durch Betrug geschieht nicht nur zur Rettung seiner Idealwelt, sondern auch aus einem Ethos,

einer Verantwortung gegenüber der Welt."¹³ Einen Betrug auf einem weiteren Betrug aufbauen zu wollen, ist schon eine makabre Ethik. Freilich will François die Wahrheit von der Welt fernhalten, daß Janine eine Prostituierte war. Darin bezeugt sich aber noch keine Verantwortlichkeit, zumal er ja nicht wirklich etwas von der Welt fern hält, sondern nur etwas vertuscht und sich selbst betrügt.

Auch in den andern Handlungen des Gärtners fehlt jede Spur ethischer Gesinnung. Krasser Egoismus und nicht Liebe diktieren seine Handlungsweise. Seine Liebe zu Janine erschöpft sich im Sinnlichen, wie auch seine Verführung durch Frau Téophot--wie er selbst eingesteht--im Rausch vor sich ging.

In den Dramen der ersten Gruppe sahen wir als Hauptmotiv die Selbstsucht einzelner Gestalten, die es verhinderte, daß es zu einem echten Verhältnis, einer Partnerschaft unter den Liebenden kam. Mit Ausnahme des Dramas Zweimal Oliver--in dem die blinde Eifersucht den Partner in den Wahnsinn treibt--dient der Partner in den anderen Dramen zur reinen Zweckerfüllung. Hete wird schamlos ausgenützt, ihre

¹³Horst Künzel, "Die Darstellung des Todes in den Dramen Gerhart Hauptmanns und Georg Kaisers" (Diss., Universität Erlangen-Nürnberg, 1962), S. 173.

Gutmütigkeit und Opferbereitschaft wird von Donat skrupellos mißbraucht. Für König Marke dient die Liebe des mythischen Paares der eigenen Sinnesbefriedigung, für die Sand wird der Partner zur schriftstellerischen Inspiration, und im Falle des Gärtners soll Janine die Erreichung eines Traumreiches ermöglichen. Es ist bezeichnend für die Haltung dieser egoistischen Gestalten, daß in dem Augenblick, in dem der Partner seinen Zweck erfüllt hat oder in dem die Aussicht, daß er diesen Zweck noch erfüllen könnte, verloren gegangen ist, daß dann der Partner verantwortungslos beiseite geschafft wird. Hierin zeigt sich eine krasse Geringschätzung anderer, in der wir das Gegenteil von Liebe sehen. Darin, daß der Partner ein manipulierbares Objekt darstellt, zeigt Kaiser in diesen Dramen das Vorherrschen einer Lieblosigkeit, die durch das Nicht-Lieben-Können der Menschen verursacht wird, während Leidenschaft und Egoismus den lieblosen Menschen charakterisieren.

2. Gruppe

Die Anerkennung des Partners als eigenständige Persönlichkeit führte in Friedrich und Anna zur Toleranz gegenüber einem früheren Rivalen und gab der Ehe Friedrichs und Annas einen harmonischen Ausgangspunkt. Worin die Voraussetzungen eines soliden Liebesverhält-

nisses bestehen, soll die Frage sein, die uns im Rahmen dieser Dramengruppe beschäftigen wird.

In Hellseherei (1928/1929) entwirft Kaiser ein Bild der modernen Ehe, in der jeder seinen eigenen Weg geht und in der ein Mangel an Vertrauen Konflikte im Verhältnis der Partner herbeiführt. Das Symbol des verlorenen Vertrauens der Ehepartner ist der Verlust eines Ringes, der durch okkulte Kräfte gefunden werden soll. Neben Informationen über den Verbleib des Ringes--die sich als richtig herausstellen--erfährt Frau Vera im Trancezustand Andeutungen, die auf einen Ehebruch ihres Mannes schließen lassen. Sie bricht daraufhin die Sitzung mit dem Hellseher ab und versucht ihre eigene Unsicherheit gegenüber ihrer Ehe durch folgende Beteuerungen zu übertönen:

Mensch bin ich. Ich liebe Viktor, wie ich nur Viktor liebe. Das ist ein Tempel, in dem ich bete. Draußen rumort die Gasse. Sie darf ihren Unrat nicht über die Schwelle wälzen. In Tempel nicht. Das wird von Urzeiten an verwehrt. Ein schriller Ton zerbricht die Kuppel, die uns beschützt--Viktor und mich. Ich stemme mich mit aller Wucht gegen Angriff und Niederlage. Es existiert kein Draußen--für mich und Viktor nicht!¹⁴

Vera schildert hier ihr Ideal, das nicht der Wirklichkeit entspricht, denn ihre Vertraute, die Dame, entgegnet sogleich: "Ich bewundere deine Kraft, die Wirklichkeit abzulehnen--wie nicht vor-

¹⁴ Georg Kaiser, Hellseherei (Berlin, 1929), S. 27. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

handen" (S. 74). Schon die Umstände, unter denen der Ring abhanden gekommen ist--unbegleitet auf einem Ball wies Vera die Zudringlichkeiten eines fremden Mannes ab--deuten daraufhin, daß es um ihre Ehe nicht so bestellt war, wie Vera es in ihrem Vergleich mit einem geheiligten Tempel zum Ausdruck bringt.

Wenn sich die Prognose des Hellsehers bewahrheitet und sich der Ring im Besitz eines Juweliers befindet, dann würde die Aussage des Hellsehers über die Untreue des Mannes ebenfalls an Aussagekraft gewinnen. Aus diesem Grund will Vera ihre Nachforschungen einstellen. Inzwischen hat aber der Hellseher, der wegen falscher Aussagen vor Gericht steht, das Ehepaar Viktor und Vera als Zeugen dafür aufgerufen, daß seine hellseherischen Aussagen der Wahrheit entsprechen. Dadurch erfährt nun auch der Ehemann die Geschichte von dem Verlust des Ringes und von seiner angeblichen Untreue. Aber statt eine Aufklärung zu suchen, will Viktor weiter vertuschen und den Hellseher abfinden und ins Ausland schicken: "Die Menschheit ist schon geplagt genug, sie will gar keinen weiteren Einblick in menschliche Schwächen. Weichen Sie der Lawine aus" (S. 94-94).

Im Verlauf des Dramas kommt es dann endlich zu einer Aussprache der beiden Ehepartner, die ergibt, daß keine wirkliche Untreue vorgefallen war, wie auch Vera nicht wirklich auf dem Ball verführt wurde. Die Eheleute ziehen aber eine Lehre aus dieser Erfahrung. Sie erkennen, welche Gefahren ihrer Ehe drohen, wenn sie sich gegenseitig mißtrauen, wenn sie ihre eigenen Wege gehen,

anstatt sich auszusprechen, und wenn sie, wie es in ihrer beider Haltung lag, die Wirklichkeit einfach negieren. Vera und Viktor bekennen, daß es in ihrer Ehe an "Hingabe und Vertrauen" gefehlt hat (S. 101). Mit diesem Bekenntnis stellen sie ihre Ehe auf eine neue Grundlage, die es ihnen ermöglicht, keine Weisheit eines Hellsehers fürchten zu müssen. Nicht die Hellseherei ist die Plage der Menschheit, sondern fehlendes Vertrauen unter liebenden Menschen.

Eine fast mystische Art der Liebe wird in Kaisers Drama Rosamunde Floris (1936/1937) behandelt, das unter dem Laotse-Wort steht: "Vollendete Reinheit ist Einfalt."¹⁵ Eine Zufallsbekanntschaft auf einem Bahnhof wird für die beiden Durchreisenden Rosamunde Floris und William zu einer vollkommenen Liebe. Sie trennen sich nach drei Wochen wieder: William setzt seine Reise nach Südamerika fort, und Rosamunde reist weiter nach Deutschland. Ihr Liebesverhältnis bleibt in mystischer Verbundenheit auch während der Trennung bestehen.

Jegliche Gefährdung und Bedrohung dieses äußerlich getrennten, aber innerlich verbundenen Paares trifft bei ihnen auf

¹⁵ Georg Kaiser, Rosamunde Floris (Zürich/New York, 1940), S. 3. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

heftigen Widerstand. Mit unabänderlicher Gesetzmäßigkeit werden Menschen, die dieser Liebe im Wege stehen, gnadenlos aus dem Wege geräumt: Erwin, Schwester Wanda, Bruno und zuletzt Rosamundes Kind werden von ihr mit schlafwandlerischer Sicherheit ermordet. Für William und Rosamunde gibt es nur diese Liebe auf der Welt, da sie selbst in der Trennung nächtlich durch den Mond Botschaften austauschen und so in Verbindung bleiben. In paradiesischer Ursprünglichkeit--im Palmenpavillon des Botanischen Gartens, beide zunächst nur als Mädchen und Mann bezeichnet--schließen sie ihren Liebesvertrag: •

DAS MÄDCHEN

Liebster--ich habe die Liebe erlebt. Ich war aus dem Leben entstiegen--das ist: wie ein weißer Hauch aus einem engen und dunklen Schacht quillt und verbreitet sich oben--frei und rein. Diese Feenwolke über mir. Niemand darf versuchen, sie wieder in das Leben hinunterzuziehen--in den engen, schwarzen Schacht.

DER MANN

Was meinst du damit?

DAS MÄDCHEN

Daß wir die Liebe schützen müssen--unsre Wolke zu Häupten. Unter ihr wogt das Schlammeer. Es zischt und spritzt Flocken seines Schlammes hinauf und will den herrlichen Schimmer trüben. Aber wir bändigen den Angriff. Mit unseren Leibern werfen wir uns zwischen die Wolke und das Schlammeer und verteidigen ihre Reinheit gegen seine Besudlung. Empfangen wir unsaubere Wunden--es krönt uns dennoch der Sieg. (S. 10)

Die Liebe zwischen Rosamunde und William begann in einem Pflanzenparadies und trägt fortan die Charakteristiken des Märchenhaften. Lokalisiert spielt sich diese Liebe über der Erde ab, oben

von einer Feenwolke geschützt und unten von einem Schlammeer der Welt bedroht. Rosamunde bringt zum Ausdruck, daß sie dem Leben entstieg ist, aber ihre Handlungen bestätigen, daß sie sich noch im Kampf mit ihm befindet. Ihre Liebe faßt sie als etwas Reines auf, das es zu schützen gilt, auch wenn man "unsaubere Wunden" dabei empfängt. Damit ist gesagt, daß sich diese Liebe nicht nur außerhalb der Welt bewegt, sondern auch, daß sie anderen Moralgesetzen untersteht: nämlich ihren eigenen.

Zum andern ist dieses Liebesverhältnis für die Welt nicht sichtbar, da es sich ganz im seelischen Bereich der beiden Liebenden abspielt. Der Mond als Vermittler der Liebenden rundet das irreale Bild dieser Liebe ab.

Im Hinblick auf das Liebesproblem ist dieses Stück besonders interessant, da keiner der Liebenden besitzerisch oder selbstsüchtig ist. Der lyrische Ton der Liebesszene unterstreicht die Möglichkeit, daß sich der gesamte Liebesdialog zwischen Rosamunde und William in der Vorstellungswelt der Rosamunde abspielt und nur die Faust der Wirklichkeit--in Gestalt der rächenden Justiz--diesen Traum zerstören will.

Kaiser hat in diesem Drama--trotz des verbrecherischen Handelns von Rosamunde--das Bild zweier Liebenden entworfen, die sich jenseits von Gut und Böse in ihrer Liebe als einer unio mystica vereinigt finden. Selbstsüchtige Zweckerfüllung oder sinnliche Leidenschaft sind in diesem Drama bereits überwunden. Die Partner

finden zueinander und gehen ineinander auf, ohne daß von einem ein Opfer für die Liebe gefordert wird.

Ein Liebesverhältnis, das zunächst nur in der Einbildung eines Mädchens besteht, kommt in dem Schauspiel Oktobertag (1927) zur Gestaltung. Die Begegnung von Catherine und Leutnant Marrien findet ganz im Dämmerzustand des Seelischen, in der Halbwirklichkeit von Realität und Tagträumen des Mädchens statt. Nur eine kurze Fahrtunterbrechung auf der Eisenbahn führt den Leutnant an einem Oktobertag in die fremde Stadt: er steht vor einem Juwelierladen, betet in der Kirche und besucht die Oper, alles Vorgänge, die von Catherine beobachtet und miterlebt werden. Was für den Mann eine Zufallsunterbrechung bedeutet, nach der er am Abend wieder weiterreist, wird von dem Mädchen als Erfüllung einer Liebesbegegnung gedeutet, die in dem nächtlichen Besuch des Geliebten in der Schlafkammer--Catherine zieht irrtümlich den Verlobten des Stubenmädchens in ihr Zimmer--ihre Erfüllung findet. Weder von der Begegnung mit Catherine noch von dem aus dieser nächtlichen "Comedy of Errors" hervorgegangenen Kind will der Leutnant etwas wissen. Doch die schlafwandlerische Sicherheit mit der Catherine ihre Liebe zu ihm und den Tag ihres Zusammentreffens beschreibt, lassen auch Marrien von Liebe zu Catherine ergriffen werden:

MARRIEN

Alles vergaß ich, um es von dir zum erstenmal
zu hören. Wo begegneten wir uns zuerst?

CATHERINE

Mittags vorm Juwelier.

MARRIEN

Da fesselten uns die Ringe. Was weiter?

CATHERINE

Ich kniete bei dir in der Kirche.

MARRIEN

Zur Hochzeit. Was noch?

CATHERINE

Du führtest mich in die Oper.

MARRIEN

Zum Fest. Was jetzt?

CATHERINE

In der Nacht kamst du zu mir.¹⁶

In diesem Schauspiel gibt Kaiser ein Beispiel dafür, wie die Macht der Liebe einen Menschen erfassen kann und durch das unerschütterliche Bekenntnis zu dieser Liebe--die in diesem Falle mehr einer inneren als einer äußeren Wirklichkeit entspricht--auch den zunächst unbeteiligten Partner ergreifen kann. Wie in Rosamunde Floris muß auch hier das Liebesverhältnis gegen eine feindliche Umwelt geschützt werden. Der irrtümlich von Catherine als Liebhaber empfangene Schächtergeselle stellt durch seine Verleumdung und

¹⁶Georg Kaiser, Oktoberfest (Potsdam, 1928), S. 121-122. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

provozierenden Reden eine direkte Bedrohung für die Liebenden dar und wird vom Leutnant getötet. Daß für die Liebenden andere Moralgesetze gelten, kommt in den Worten Marriens nach dem Mord des erpresserischen Schlächters zum Ausdruck: "Wenn es Taten gibt, die mit ihrer Furchtbarkeit uns von der Umwelt trennen--so ist dies eine von ihnen" (S. 131).

Im Kontrast zu der eigengesetzlichen Liebe, die den ganzen Menschen erfaßt, steht die selbstsüchtige Liebe, wie sie im Verhältnis des Schlächtergesellen zu dem Stubenmädchen in der Nebenhandlung gezeigt wird. Für diese beiden Menschen erschöpft sich die Liebe in Sinnesbefriedigung und Zweckerfüllung. Gegen diese Kräfte müssen die wahren Liebenden sich verteidigen, auch wenn sie dabei gegen die Gesetze der Umwelt verstoßen.

Die Liebe als Charakteristikum des wahren Menschen stellt Kaiser in Zweimal Amphitryon (1942) vor. Hier gelingt es Alkmene durch ihre Liebeskraft, den über die Zerstörungswut der Menschen--ein Beispiel hierfür gibt Amphitryon--erzürnten Zeus zu beschwichtigen. Sie überzeugt Zeus durch ihre Liebe, daß es noch wahre Menschen auf der Erde gibt. Zeus nimmt sich zunächst vor zu prüfen, ob Alkmene den ruhmreichen Kriegsherrn um seiner selbst oder um seines Ansehens willen geheiratet hat:

Und ich beschloß die Menschenfrau zu prüfen,
 wie ihr der schlechte Ziegenhirt genüge, der
 nur ein Mensch war--weiter nichts als Mensch!--
 --Dankt es Alkmene, daß mein Zorn beschwichtigt--
 und mehr: ich trank aus diesem Quell, der
 Menschenliebe heißt--und bin ein Seliger¹⁷ zum
 andernmal beseligt durch Alkmene!-- --.

Alkmenes Liebe zu Amphitryon hat etwas Unbedingtes und richtet sich auf den Menschen selbst: "Ich suchte nicht / den Glanz, als ich Amphitryon mich nahte, / und was ihn rühmte, taugte mir gering" (S. 164). Darum nimmt sie auch Amphitryon als Ziegenhirt auf, als sich Zeus in dessen Gestalt ihr nähert. Sie bringt einen Meinungsumschwung in Zeus zustande und beseligt ihn zugleich. In ihrer Nähe wird Zeus in so großem Maße Mensch, das heißt, er wird von menschlichen Regungen überwältigt, daß er befürchtet, ein längeres Zusammensein mit Alkmene würde den Unterschied zwischen Gott und Mensch verwischen und ihn an seiner Göttlichkeit irre werden lassen.

Als Gegensatz zu dieser Kraft der Liebe--die Götter bezwingen kann--wird die Zerstörungskraft des Menschen im wirklichen Amphitryon gezeigt, der gleich in der Hochzeitsnacht in den Krieg zieht.¹⁸ Zeus verdammt das Zerstörerische im Menschen: "da Menschen

¹⁷ Georg Kaiser, Griechische Dramen (Zürich, 1948), S. 260. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

¹⁸ Kenworthy, S. 177, weist darauf hin, daß Kleist wie auch Molière lediglich eine Zeile in ihren respektiven Amphitryon-Dramen auf die Anti-Kriegsthematik verwenden, die hier bei Kaiser einen so breiten Rahmen einnimmt.

über Menschen triumphieren" (S. 259). Dagegen stellt er Alkmene als Vorbild eines wirklichen Menschen hin. Eine besonders optimistische Note erhält das Drama durch die Ankündigung des Göttersohnes Herakles, der aus der Vereinigung des Göttlichen mit dem Menschen, Zeus und Alkmene, hervorgehen soll. In diesem neuen Menschen, der zugleich durch seinen Ursprung in der Liebe einen Funken der Göttlichkeit in sich trägt, deutet sich die Hoffnung auf den neuen Menschen an. Kauf bemerkt hierzu: "Only in Alkmene's love is the divine spark in the world still preserved, because true love is an attribute of divinity."¹⁹ So wird in diesem Drama deutlich, daß einer der Wege zum neuen Menschen über die Liebe führt. Herakles ist zwar noch ein Kind der Zukunft, aber es heißt prophetisch von ihm: "Er wird den Unrat von der Erde wälzen" (S. 260).

Mangelndes Vertrauen und das Fehlen des austauschenden Gesprächs wurde in Hellseherei von den Ehepartnern als eine Gefährdung ihrer Liebe erkannt. Durch Aussprache erkannten die Liebenden, daß ihre Ehe nur durch Hingabe und Vertrauen gefestigt werden kann.

In Rosamunde Floris und in Oktoberstag wurde die Liebe zu

¹⁹ Robert Kauf, "Faith and Despair in Georg Kaiser's Work" (Diss., University of Chicago, 1955), S. 141.

einem mystischen Totalerlebnis, das die Liebenden gegen das Dunkel des Lebens und die feindliche Umwelt mit allen Mitteln schützen müssen. Die Liebe schafft hier ihre eigene moralische Gesetzlichkeit. Die Liebespartner gehen ganz ineinander auf, ohne daß Opfer für den Partner gefordert werden, oder daß der Partner der Zweckerfüllung in irgendeiner Form dienen müsse.

In Zweimal Amphitryon erwies sich die Liebeskraft Alkmenes als Attribut des Göttlichen. Da ihre Liebe kein Mittel zum Zweck darstellte, gelang es Alkmene, den Zorn des Gottes Zeus zu beschwichtigen und den Weg für den zukünftigen neuen Menschen, als Ergebnis ihrer Liebe, zu ebnen.

3. Gruppe

Die Frage des Liebesopfers und der Selbstaufgabe steht im Mittelpunkt dieser Dramen. In der Bereitschaft zum Opfer für andere sehen wir die höchste Stufe der Liebe.

Einen persönlichen Einsatz der Gräfin Lavalette für ihren Mann zeigt Kaiser in dem Drama Das Frauenopfer (1915/1916). Der Graf kann aus dem Gefängnis in Paris entkommen, weil sich seine Frau als Mann verkleidet für ihn einsperren läßt. Als dieser Austauschbetrug ruchbar wird, vergehen sich die Gefängniswärter an ihr. Nach ihrer Freilassung ist der Graf nicht imstande, sie wegen dieser Verunreini-

gung wieder als Gattin bei sich aufzunehmen. Er hegt Zweifel daran, daß sie sich ganz gefühllos der Wachmannschaft hingegen hätte. Erst nachdem sich die Gräfin erneut für ihn aufopfert, nach ihrem Tode, wird der Graf von ihrer wahren Treue und Opferbereitschaft überzeugt.

Es lohnt sich für unsere Untersuchung, die Gestalt der opferbereiten Frau etwas näher zu beleuchten, da ihre Motive und Handlungsweise leicht verwirrend erscheinen. Nachdem die Gräfin aus dem Gefängnis entlassen wurde, entschließt sich ihr Mann, sich selbst den Behörden zu stellen. Das versucht ihm die Gräfin auszureden, indem sie vorgibt, sich nur geopfert zu haben, damit er leben bleibe, um einst Kaiser zu werden und sie selbst Kaiserin. Sie geht noch einen Schritt weiter und behauptet, ihn nicht um seiner selbst willen, sondern nur seiner Stellung willen geheiratet zu haben. Der Graf glaubt ihr und fühlt sich nun nicht weiter genötigt, der Ehre halber wieder zurück ins Gefängnis gehen zu müssen. Es trifft sich aber, daß die Verfolger dem Grafen auf der Spur sind, daß Haus umstellt haben und die Herausgabe des Grafen verlangen. Blitzschnell wirft sich die Gräfin wiederum in Männerkleidung, heuchelt Flucht und wird anstelle ihres Mannes erschossen.

Merkwürdigerweise sind die lauterer Motive dieser Frau nicht nur von Lavalette verkannt worden--erst als sie tot vor ihm liegt, kommt er zu der Einsicht, daß sie die Lüge zu seiner Rettung brauchte. Auch die Kaiser-Kritiker haben diese Frau zu Unrecht

getadelt, wie Ernst Schürer zeigt.²⁰ Freyhan, Fruchter, Fivian und Guthke trauten den geheuchelten Worten der Gräfin mehr, als ihrer offensichtlichen Handlungsweise.²¹ Guthke rechnet aus diesem Grunde Kaisers Das Frauenopfer gar zu den Tragikomödien. Über die Gräfin schreibt er:

Als sie endlich entlassen wird, stellt sich jedoch heraus, daß sie diese Opfer nicht eigentlich ihrem Gatten zuliebe brachte, sondern aus selbstischer Ruhmsucht billigster Art: In Freiheit, glaubt sie, könne es dem Grafen gelingen, sich zum Kaiser von Frankreich zu machen und--das ist das wichtigste-- sie zur Kaiserin, "von einer Welt beneidet", wofür jedoch nicht die geringste Wahrscheinlichkeit besteht. Und obwohl ihr das klargemacht wird, bringt sie noch ein zweites Opfer, das nunmehr mangels Wertgehalt an die Absurdität streift: sie gibt auch noch ihr Leben hin für ihren Wunschtraum vom Ruhm für das Haus Lavalette.²²

Ganz deutlich geht es aus dem Bekenntnis des Grafen hervor, wie dieses Opfer der Gräfin aufzufassen ist:

Sie tötete sich selbst--vor diesem Tod. Kennen Sie die Waffe, die man sich so sacht ins Blut stößt, daß wir anderen von keiner tödlichen Verletzung

²⁰ Ernst Schürer, "Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers" (Diss., Yale University, 1966), S. 180.

²¹ Vgl. Max Freyhan, Georg Kaisers Werk (Berlin, 1926), S. 177; Moses Josef Fruchter, The Social Dialectic in Georg Kaiser's Dramatic Works (Diss., University of Pennsylvania, 1933), S. 43; Eric Albert Fivian, Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus (München, 1946), S. 131.

²² Karl S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie (Göttingen, 1961), S. 344.

bemerken? Wie man sich mit der Lüge auslöscht--
um dem andern die Luft zum Atmen zu schenken?
Sie erfand erdrosselnde Lügen. Ein Gewebe von
Lug und Trug, das eng bestrickte. Sie schändete
sich mit Lügen--weil ich vor der Schändung ihres
Leibes erlag. Da machte sie die Nötigung zu ihrem
Willen!²³

Keineswegs ist es ein Wunschtraum, für den sie ihr Leben hingibt, sondern sie bringt das Opfer zur Errettung ihres geliebten Mannes, für den das Erkennen dieser Liebe zu spät kommt, um sie zu erwidern. Während sich in der Haltung des Grafen statt Liebe Selbstsucht zeigt--er heiratete auch nur aus zweckhaften Gründen--verwirklicht die Gräfin in ihrem Handeln eine selbstlose Liebe. So opfert sie denn auch ihren Körper für die Rettung ihres Mannes, sie opfert ihre Seele, indem sie das Bild ihrer wahren Liebe verzerrt, und endlich opfert sie noch ihr Leben, damit er entkommen kann. Es scheint hier, als ob Kaiser das Opfer, das aus der Kraft der Liebe entspringt, um so höher einschätzt, desto unwürdiger derjenige ist, für den es gebracht wird. Im Kontrast zu dem Lieblosen kann Kaiser den Liebenden in grelleren Farben herausstellen, wie wir es bereits im Falle von Gilles und Jeanne sehen konnten.

Im folgenden Drama ist es wieder die Liebe einer Frau, die

²³Georg Kaiser, Das Frauenopfer (Berlin, 1918), S. 156-157.

das Opfer zu bringen hat. In Kaisers "Nachtstück" Der Brand im Opernhaus (1917/1918) wird der vorher leichtlebige Herr von *** durch den Anblick keuscher Waisen dazu gebracht, der Pariser Welt den Rücken zu kehren und eines dieser Waisenkinder zu heiraten. Mit Sylvette, die für ihn den Inbegriff der Reinheit darstellt, zieht er sich auf sein Landgut zurück, wo er glaubt, alle schädlichen Einflüsse von ihr fernhalten zu können. Den Drang nach Freiheit und Leben hat der Herr von *** in seiner jungen Frau jedoch unterschätzt, was durch das Erscheinen eines Opernsängers hervortritt, der das Geständnis ablegt, Sylvette habe den Herrn von *** mit ihm betrogen. Der Opernsänger, mit dem Sylvette sich heimlich getroffen haben muß, eröffnet weiter, daß Sylvette in dem gewaltigen Brand der Oper umgekommen sei. Der Herr von *** eilt zu der Brandstätte und birgt unter Lebensgefahr eine Frauenleiche, die er für die seiner Frau hält und bestatten lassen will. Ihren Tod betrachtet er als Sühne und die Flammen als Reinigung für ihre Verfehlung. Noch während der Beerdigungsvorbereitungen erscheint aber Sylvette im Hause des Herrn von ***, dem sie erklärt, sie habe sich aus den Flammen retten können. Zuerst will er sie nicht mehr erkennen, dann bedeutet er ihr, daß es nach ihrer Untreue mit dem Opernsänger besser gewesen wäre, die Flammen hätten sie behalten. Deshalb schlägt er ihr vor, die Rolle der Toten--einer Mätresse des Königs--zu übernehmen.

Sylvette erkennt nun, daß sie durch ihren Treuebruch das Reinheitsideal ihres Mannes zerstört hat. Als sie ihn in seiner

Hilflosigkeit sieht, entbrennt ihre Liebe zu ihm, sie eilt fort, um den Tod in den Flammen zu suchen. Durch ihren Opfertod wird das illusionäre Reinheitsbild des Herrn von *** wiederhergestellt. Ihr Sühneopfer gleicht der Tat Alcestes, die den Tod für Admet stirbt, "damit er leben kann!"²⁴

Zu Beginn des Dramas wurde klar, daß weder Sylvette, noch der Herr von *** aus Liebe heirateten. Sylvette erlangte durch die Heirat eine vorher nicht gekannte Freiheit, während die ehemalige Waise für ihn die Erfüllung eines Ideals brachte. Er erhob Sylvette zu einem Ideal der Reinheit, während sie ihm als Person, als Mensch nichts bedeutete: denn irgendein Mädchen, das die Waisenmutter ihm bringt, ist ihm recht. In ihr sucht er nur die Verkörperung von Eigenschaften wie Unschuld, Reinheit und Naivität, die er in der verlotterten Pariser Gesellschaft vermißt. Sylvettes Naivität wird nun allerdings zu ihrem Verhängnis, da sie leicht den Verlockungen einer neuentdeckten Welt erliegt.

Die Nachricht von ihrem Betrug kommt für ihn einer Zerstörung seines Ideals gleich. Es liegt ganz in seinem Charakter, daß er nun lieber die Tote haben will, die das Andenken an die reine Sylvette aufrechterhält, als die lebende Sünderin:

²⁴ Georg Kaiser, Der Brand im Opernhaus (Potsdam, 1922), S. 88. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Ist das nicht wundervoll: solche Stille im Haus?
Solche Reinlichkeit der Schwelle? Muß man nicht
Tote bald mehr lieben als Lebende?!-- --. (S. 61-62)

Daß er Sylvette nun noch zur Mätresse des Königs machen will, zeigt eindeutig, daß er sie nie geliebt hat, sondern daß sie eine Zweckerfüllung für ihn darstellte. Wenn Sylvettes Liebe auch spät kommt, so erfaßt sie doch ihre ganze Persönlichkeit. Ihr Selbstopfer ist als zwangsläufige Folge ihrer Liebe zu verstehen: sie will ihm sein Reinheitsideal bewahren und damit das Weiterleben möglich machen.

Kaiser spricht in einem Brief zu diesem Drama von der Läuterung des Herrn von *** durch den freien Tod der Sylvette:

Der Zufall des Brandes im Opernhaus bringt dem Herrn von *** die notwendigen Erschütterungen: zu seiner letzten Läuterung war noch ein Erlebnis nötig von der Wucht des freien Todes Sylvettes. Die letzten Schlacken fallen von ihm ab--: er ist Mensch geworden--mit allen Verpflichtungen, die reines Menschentum auferlegt. Zu ihm kann keine Versuchung von außen mehr dringen--das neue Leben hat mit dem Sterben Sylvettes für ihn begonnen und bleibt unverlierbar.²⁵

Zu dieser Selbstdeutung Kaisers könnte man einwenden, daß die Läuterung dieses Menschen auf Kosten eines anderen Menschenlebens im Drama nicht mehr zur Anschauung kommt und daß der Preis für diese fragwürdige Läuterung zu hoch ist. Durch ihre Selbstaufgabe erhält Sylvette ihm lediglich die Illusion des reinen Menschen, von einem

²⁵"Georg Kaiser Brief," Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923. Ausstellungskatalog des deutschen Literaturarchivs im Schiller National-Museum (Marbach a. Neckar, vom 8. 5. bis 31. 10. 1960), S. 291.

Menschen "mit allen Verpflichtungen, die ihm reines Menschentum auferlegt," wird im Herrn von *** nichts sichtbar. Wohl steht er erschüttert, als er von dem Opfer Sylvettes erfährt. Er vergleicht sie mit der Gestalt der Oper: "Admet müßte das Zwielflicht des haltlos Suchenden haben--die volle Glorie muß auf Alceste verteilt sein. Wenn sie den Tod für Admet stirbt--damit er leben kann!--und sie in so lebendem Admet wieder lebt!--" (S. 88). Als eine zwielflichtige Gestalt erkennen wir auch den Herrn von ***, der in Sylvette seine Alceste sieht, wenn er ergriffen ihren Namen ausspricht: "Alceste!!" (S. 96). Die sich aufopfernde Alceste wird im Mythos wieder dem Tode durch Herakles entrissen, bei Kaiser darf sie als Idee weiterleben.²⁶

Die volle Glorie hat Kaiser tatsächlich auf Sylvette verteilt, in der sich wahre Liebe zeigt. Kaiser sieht in ihrem Opfergang eine Läuterung:

Auch Sylvette geht den Weg zur Läuterung: aus der Unbewußtheit ihrer Menschlichkeit und solcher Würde erhebt sie sich--geweckt durch die Ereignisse, die der Brand mit sich führt--zur gewußten Verpflichtung gegen sich selbst--und wird selbst Mensch, der dem hohen Zweck der Reinigung vom gebundenen Alltäglichen zur Ahnung des Ewigen freudig dient.²⁷

²⁶Künzel, S. 115.

²⁷"Georg Kaiser Brief," Expressionismus-Katalog, S. 291.

So wie wir die Läuterung des Herrn von *** als fragwürdig betrachten, ist in der Kaiser-Kritik der Wert des Opfertodes in Zweifel gezogen worden.²⁸ Für uns ist jedoch entscheidend, daß für Sylvette dieser Opfergang unabweislich war und sie nicht darüber reflektierte, ob ihr Mann dieses Opfer auch wert sei. In dieser Tat beweist sich ihre Liebe.

Gleichsam wie in dem Einakter Juana das Selbstopfer zur Erhaltung einer Freundschaft diente, so muß in dem Drama Agnete (1935) jemand aus einem Dreieck-Verhältnis zugunsten eines Kindes ausscheiden. In diesem Kriegsdrama macht sich Agnete anstelle ihrer verstorbenen Schwester auf, um deren schwererkrankten Verlobten Heinrich K. im Felde zu besuchen. Er hält Agnete für seine Braut und wird wieder gesund, während angedeutet wird, daß die Nachricht vom Tode seiner Braut Lene ihn getötet hätte. Agnete hat ihn also durch diese Täuschung gerettet.

Als Agnete wieder zurückkehrt, erwartet sie ein Kind, heiratet aber den Künstler Stefan, den sie im Unklaren über die Vaterschaft des Kindes läßt. Aus dem Kriege zurückgekehrt, erfährt

²⁸Vgl. Schürer, S. 184-185; Kauf, "Faith and Despair," S. 205-207.

Heinrich von dem Tod seiner Braut und errechnet sich, daß er der Vater des Kindes sein müsse. Sein Plan, mit Agnete und dem Kind zu fliehen, wird nicht ausgeführt, denn es kommt zu einem gegenseitigen Schuldgeständnis und Heinrich ringt sich aus Liebe zu Agnete zum Verzicht durch.

Obwohl das Kind als Person im Hintergrund bleibt, bestimmt es die Handlungen der Erwachsenen. Schon in dem Ursprung des Kindes--damals im Felde--erfolgte eine Überwindung der Krankheit durch die Kraft des Eros. Es wird bei der ersten Begegnung von Agnete und Heinrich angedeutet, daß es nicht nur der Glaube an die liebende Braut ist, der den Schwerkranken wiederherstellt, sondern daß die Genesung des Kranken nach der liebenden Vereinigung einsetzt.

Jetzt wird das Kind zum Prüfstein der Opferbereitschaft der drei in dieses Problem verwickelten Erwachsenen: "Es sollte dieser Sohn geboren werden--um viele zu verpflichten. Um den Scheiterstoß so hoch zu schichten, daß eine Flamme lodert wie sie noch nicht brannte. Denn so große Opfer werden hier gebracht--und nur am Opferfeuer wärmt sich diese Welt."²⁹ Agnete steht vor der Entscheidung, ob sie mit Heinrich gehen soll, dem ihre Liebe gehört, oder ob sie bei Stefan bleiben soll, der sich bisher als Vater

²⁹ Georg Kaiser, Agnete (Bühnenmanuskript der Felix Bloch Erben, o.J.), S. 107. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

gefühlt hat. Heinrich zieht sich zurück und die Mutterliebe überwiegt schließlich in Agnete, die sich entscheidet, bei ihrem Kind und Stefan zu bleiben:

Denn es sollte der Sohn geboren werden, der keinem von euch beiden ganz zugeteilt ist. Dir nicht-- und Stefan nicht. Doch mir ist anvertraut: daß ich ihn hüten soll. Dein Kind für Stefan--Stefans Kind für dich. So war das Wunder wirksam!--War es Schuld? (S. 111)

Dieser Großmut zeigt wahre Menschlichkeit, und das Stück klingt optimistisch aus mit einem Hinweis auf eine helle Zukunft, die dem Kind gehört. Licht- und Wärmesymbole unterstreichen am Ende den positiven Ausgang: Mutterliebe siegte über Eros, Selbstlosigkeit über Besitzenwollen. Wenn immer Menschen ihre eigenen Wünsche einem höheren Ideal oder zum Wohle anderer Menschen aufgeben, dann zeigt sich darin eine Liebe, die höher steht als die geschlechtliche Liebe.

Zu einem leidenschaftlichen Ringen um eine Frau kommt es in Kaisers Drama Die Spieldose (1942), einem Heimkehrerdrama, in dem der totgeglaubte Soldat nach Hause kommt, wo seine frühere Braut inzwischen seinen Vater geheiratet hat. Der Heimkehrer Paul leidet durch eine Verwundung an Amnesie, aber die Klänge einer vertrauten Spieldose bringen sein Gedächtnis zurück, und die Erinnerung an die Braut wird wieder wach.

In seiner Wut auf den Vater, in dem er nun einen Rivalen sieht, stößt Paul diesen während einer Auseinandersetzung über eine Klippe. Liebe ist für Paul ein Kampf um Frauen, der zwischen zwei Antagonisten ausgetragen werden muß: "Um Frauen wird gekämpft--und einer muß im Zweikampf fallen. Dies war der Zweikampf. Ich war stärker--jünger bin ich."³⁰

Doch mit der Zeit sieht Paul die Verworfenheit des Vatermordes ein. Die Worte des Bürgermeisters: "Wer seine Pflicht kennt, überwindet vieles. Zuletzt sich selbst," (S. 573) geben Anstoß zu seinem Entschluß, die Schuld an der Tötung eines Besatzungssoldaten auf sich zu nehmen und damit die Erschießung von zehn Geiseln aus seiner Ortschaft zu verhindern. Mit diesem Selbstopfer sühnt Paul die Ermordung des Vaters. Seiner Frau Noelle empfiehlt er die Erziehung des Kindes an: "Lehr' es der Erde würdig werden" (S. 575). Damit gesteht Paul ein, daß es eines Menschen unwürdig ist, das Gesetz des Stärkeren anzurufen, wie es durch den Zweikampf mit dem Vater zum Ausdruck kam. Der Erde würdig werden heißt, sich als Mensch zu verhalten und sich selbst zu überwinden. Als Paul den Besitz der erkämpften Frau geltend machte, gehörte er noch der Primitivstufe an. In seiner Opferbereitschaft für andere Menschen

³⁰ Georg Kaiser, Die Spieldose (Bühnenmanuskript der Felix Bloch Erben, o.J.), Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 569. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

manifestiert sich seine Wandlung. Neben dem Aspekt der Sühne für sein Vergehen, zeichnet sich in diesem Opfer für andere die Entwicklung Pauls vom Zerstörer zum Erhalter von Menschenleben ab. Selbst der Bestand der Ehe--Noelle lebte ohnehin in ständiger Furcht vor diesem Vaternörder--muß sich diesem höheren Ziel unterordnen.

Im Kontrast zu den lieblosen Männern in den Dramen Das Frauenopfer und Der Brand im Opernhaus zeigten die Gräfin und Sylvette eine selbstüberwindende Kraft in ihrer Liebe zu den Ehepartnern.³¹ Indem sie sich opfert, rettet die Gräfin ihrem Mann das Leben, während Sylvette dem Herrn von *** durch ihren Freitod und die daraus folgende Erhaltung seines Reinheitsideals das Leben ermöglicht.

In Agnete muß die Liebe zweier Menschen zugunsten eines Kindes zurücktreten. Mutterliebe siegte hier über Eros. In dem Drama Die Spieldose zeigten wir die Entwicklung Pauls vom rivalisierenden Mörder des Vaters zum Sühnenden, der durch sein Selbstopfer das Leben anderer Menschen rettet. Der leidenschaftliche Kampf um

³¹ Es fällt tatsächlich auf, daß die Frau in Kaisers Liebesdramen die größere Bereitschaft zum Opfer zeigt. H. F. Koenigs-garten spricht in diesem Zusammenhang von dem Motiv "Frauenopfer und Mannesläuterung," Georg Kaiser zum fünfzigsten Geburtstag (Potsdam, 1928), S. 42.

die Frau und deren Besitzen-Wollen muß dem Gedanken einer sich selbst entäußernden Menschlichkeit weichen. So wie die Freundschaft in Juana höher steht als die Liebe zu einer Frau, so wird auch hier das Opfer für andere Menschen wichtiger als die eheliche Gemeinschaft. In der Verzichtleistung, sofern sie dem Wohle anderer Menschen dient, zeigt sich somit eine höhere Stufe der Menschlichkeit als im Lieben-Können. Der Weg zu diesem Verzicht führt über die altruistische Liebe zum Menschen.³²

Unsere Darstellung hat gezeigt, daß in Kaisers Dramen das Liebesproblem nicht eine Frage der Erotik ist, sondern daß es darum geht, den Menschen durch die Kraft der Liebe zu erneuern. Das geschieht einmal durch die Darstellung der Lieblosigkeit und des Nicht-Lieben-Könnens jener Menschen, die in ihrem Liebespartner oder

³² Im Gegensatz zu diesem Ergebnis wurde in der kritischen Literatur bisher hauptsächlich das Thema der Erotik bei Kaiser hervorgehoben. Vgl. Ludwig Lewin, Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser (Berlin, 1926), S. 43-77, "Masken der Erotik." Von "Romantischen Experimenten" ist bei Bernhard Diebold, Der Denkspieler Georg Kaiser (Frankfurt a. M., 1924), S. 103-118 die Rede. Kenworthy, S. 1-21 überschreibt sein Kapitel: "Ascendancy of the Flesh." In einer sehr einseitigen Stellungnahme schreibt Eric Albert Fivian, S. 130: "Liebe, sofern in den Werken Kaisers davon die Rede ist, äußert sich nur in schwülen, sinnlichen und etwas abgenutzten Worten."

anderen Menschen manipulierbare Objekte egoistischer Zweckerfüllung sehen. Gegenüber dieser animalisch-pathologischen Leidenschaftlichkeit steht zum andern die Liebe in ihrer Unbedingtheit. Wenn sie ihrer Eigengesetzlichkeit gemäß den ganzen Menschen erfaßt, ihn zur Anerkennung des Partners als eigenständige Persönlichkeit führt, dann haftet ihr das Attribut des Göttlichen an und der Weg zum neuen Menschen wird gewiesen. Die Höchststufe der Menschlichkeit erweist sich im Verzichten-Können auf die Liebe, das im Selbstopfer des Individuums für den Geliebten oder für andere Menschen seinen stärksten Ausdruck findet.

VI.

SOZIALREFORMER

Dieses Kapitel, das die Gesellschaftsreform in den Vordergrund rückt, wird zu zeigen haben, daß die Erneuerung der Gesellschaft in Kaisers Dramen nicht auf ideologischen Grundsätzen oder politischen Manifesten fußt, sondern daß Kaiser eine Veränderung der Gesellschaft vom einzelnen her erwartet. Im strikten Sinne richtet sich Kaisers Sozialdrama in seinem Erneuerungsaufwurf weniger an die Gesellschaft als an das Individuum. Das Übel sieht Kaiser nicht in der Gesellschaftsstruktur, sondern in der Beschaffenheit des einzelnen Mitglieds dieser Gesellschaft. So wird die Erneuerung des einzelnen auch eine Erneuerung der Gesellschaft zur Folge haben. Er wird die Gesellschaft von innen heraus umgestalten, wie es in Kaisers Aufsatz "Der kommende Mensch" heißt: "Fortschritte Einzelner werden von der Gesamtheit eingeholt."¹ Die Erfassung des Menschen und seine Sichtbarmachung in vorbildlicher Form ist Kaisers primäres Anliegen. So macht Wolfgang Paulsen in seinem richtungsweisenden Artikel darauf aufmerksam, daß Georg Kaiser ganz im Geiste der deutsch-humanistischen

¹ Georg Kaiser, "Der kommende Mensch" [Dichtung und Energie] zuerst erschienen: Hannoverscher Anzeiger, Nr. 88 (9. 4. 1922), S. 9. Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 683. Nachfolgend zitiert als Stücke.

Tradition zu sehen sei.²

Wie Kaiser sich den sozialen Fortschritt vorstellt, wollen wir anhand der "Gas-Trilogie" sowie der Dramen Gats und Silbersee herausstellen.

Kaisers erstes Werk der "Gas-Trilogie," Die Koralle (1916/1917), zeigt einen Milliardär, der sich nur noch mit Grauen an die Armut seiner Kindheit erinnert. All sein Streben richtet er darauf, jede ihn umgebende Armut von sich fernzuhalten und damit die Schrecken der Kindheit zu überwinden. In seinem Fabrikbetrieb unterhält der Milliardär zu diesem Zweck einen "offenen Donnerstag," an dem er durch seinen Doppelgänger, den Sekretär, großzügige Geschenke an Arme austeilen läßt. Dem Herrn in Grau gelingt es jedoch, zu ihm vorzudringen mit der Erklärung, sein Reichtum würde ihn anekeln und der krasse Gegensatz von arm und reich würde durch seine milden Gaben nicht aufgehoben: "Es bleiben ja doch nur Tropfen, die Sie in das Meer von Jammer schütten."³

²Wolfgang Paulsen, "Georg Kaiser im expressionistischen Raum: Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes," Monatshefte, L (1958), 302.

³Georg Kaiser, Die Koralle (Potsdam, 1920), S. 22-23. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Daraufhin erzählt ihm der Milliardär seinen Werdegang, wie er nicht durch Besitzenwollen zu seinem Reichtum kam, sondern wie ihn die Angst vor der Armut zur Flucht angetrieben habe: "Das Furchtbare, das aus dem Ausbleiben des Vaters mit der Löhnung und dem Schrei der Mutter zusammenfloß, das brachte mich auf den Weg--das trieb mich zur Flucht" (S. 26). Durch dieses Argument wird der Herr in Grau von seinem Weltverbesserungsplan abgebracht, der darin bestand, das System der unmenschlichen "Ausnützung der Leistungsfähigkeit" (S. 12) durch Ächtung des Besitzes in eine neue Weltordnung umzuwandeln. Der Milliardär soll durch seine Unterschrift bekunden, daß er die Bereicherung des einzelnen für die "unerhörteste Schmach" (S. 23) hält. Aber für den Milliardär ist der Reichtum nur eine Wand, die ihn von dem Furchtbaren trennt. Er weiß sich auf der Flucht und vergleicht sich mit einem schaurigen Meteor, der aufflammt und verlöscht. Um diesem Meteorenschicksal zu entgehen, möchte sich der Milliardär in der Zukunft seines Sohnes verwirklichen, dem er ein "helles Leben," eine "glückliche Vergangenheit" (S. 35) an sonnigen Küsten vermitteln will. Aber die Barriere des Reichtums kann die Wirklichkeit und die Angst davor auf die Dauer nicht fernhalten. Auch der Sohn des Milliardärs fügt sich nicht den Plänen seines Vaters. Anstatt sich im Wohlleben auf einem Luxusdampfer zu vergnügen, verdingt er sich als Heizer, um das Leben der Armen und Unterdrückten zu teilen, genau wie seine Schwester, die als Pflegerin das Los der Ärmsten lindern hilft.

Der Milliardär sieht seinen Plan gescheitert und erschießt den Sekretär, übernimmt von ihm das einzige Unterscheidungsmerkmal, eine Koralle an der Uhrkette, und glaubt, gleichzeitig in die Person des Doppelgängers überzugehen und dessen glückvolle Kindheit in sich aufzunehmen. Obwohl er nun als Mörder sterben muß, sieht er sich in neuer Gestalt verwirklicht und zieht sich zufrieden in die Scheinwirklichkeit eines Korallendaseins zurück. Seine Flucht aus der Raserei des Daseins und sein ständiges Fragen: "In wen gehe ich unter--und verliere diese Angst und tosenden Aufruhr?!-- -- -- -- Wer hat ein Leben--glatt und gut--für meines?!!" (S. 90) wurde mit dieser Flucht in die Illusion beantwortet. Der Milliardär glaubt nunmehr auf den Grund der Wahrheit gekommen zu sein, als er dem besorgten Gefängnisgeistlichen erklärt: "Aber die tiefste Wahrheit wird nicht von Ihnen und den Tausenden Ihresgleichen verkündet--die findet immer nur ein einzelner. Dann ist sie so ungeheuer, daß sie ohnmächtig zu jeder Wirkung wird!" (S. 138). Im Symbol der Koralle hat der Milliardär nicht nur die Wahrheit, sondern auch den erstrebten Frieden gefunden. Die Koralle ist fest auf dem Meeresboden verwurzelt und ragt nur bis zur Meeresoberfläche, "geformt und immer verbunden in Dichtigkeit des Meeres . . . Nicht aufzutauchen und in den Sturm verschleppt zu werden, der an die Küsten fährt. Da brüllt Tumult und zerrt uns in die Raserei des Lebens" (S. 140). In der Kindheit des anderen hat der Milliardär das Paradies, "das hinter uns liegt, wieder erreicht" (S. 139). Das vermag ihm auch die

feierliche Ruhe zu geben, mit der er dem Geistlichen erklärt, das Kreuz "betäubt nur den Schmerz," aber die Koralle "befreit vom Leid!" (S. 140).

Wie so oft bei Kaiser, kommt die ersehnte Erneuerung erst in den Kindern zustande oder wird von ihnen erhofft.⁴ So auch hier in der Koralle. Allerdings manifestiert sich in dem Sohn des Milliardärs eine andere Erneuerung, als sich der Vater erhofft hatte. Schon zu Anfang des Stückes erklärt der Sohn:

Wie Schuppen ist es mir von den Augen gefallen.
Das ganze Unrecht, das wir begehen, wurde mir
offenbar. Wir Reichen--und die andern, die er-
sticken in Qualm und Qual--und Menschen sind, wie
wir. Mit keinem Funken Recht dürfen wir das--
weshalb tun wir es? Ich frage Dich, warum? Sage
mir eine Antwort, die Dich und mich entschuldigt?
(S. 60)

Der Wunsch des Milliardärs, "Im Sohn findet man seine Fortsetzung--während man selbst ein Anfang ist" (S. 34), wird in ironischer Umkehrung erfüllt. Der Sohn ist das soziale Gewissen, das sich nicht in der Flucht vor der Wirklichkeit verliert, sondern versucht, die unmenschlichen Zustände abzuändern. Zunächst möchte er den Vater von der Not der Arbeiter überzeugen, ist dann aber erschüttert, daß der Milliardär aufs engste mit der Armut vertraut ist: "Bist Du--ein Tiger?! Mehr--: der weiß nicht, was er tut.

⁴Hier sei vor allem an folgende Dramen erinnert: Gas; Die Bürger von Calais; Kolportage; Die Lederköpfe; Agnete; Die Spieldose und Zweimal Amphitryon.

Du kennst die Qual Deiner Opfer-- --und-- -- -- -- --(Er faßt den Revolver--legt ihn wieder hin.)" (S. 86).

Bei seinem Besuch des inhaftierten Milliardärs--der Sohn glaubt, es sei der Sekretär--zeigt sich wieder das positive, tatkräftige Bemühen des Sohnes, der das Schicksal der Menschheit bessern will. Der Sekretär soll sich verleugnen und sich als seinen Vater ausgeben, um auf diese Weise sein Leben zu retten und der Menschheit dienlich zu sein. Der Sohn bittet um Verzeihung und erklärt sich ebenfalls der Gewalttätigkeit schuldig: "Ich bin schuldig wie Sie. Weil ich die Waffe auf ihn gerichtet hatte. Die Kugel hatte ich für ihn bestimmt. Wer abdrückte, blieb gleich" (S. 128-129).

Bekenntnis und Buße werden hier wiederum zum Kennzeichen des erneuerten Menschen, der aber an der Uneinsichtigkeit seines Vaters scheitert. Die Liebe zum Mitmenschen treibt ihn, wie auch seine Schwester, zur menschlichen Tat. Der Milliardär mißtraut jedoch seinen "kühnen Plänen" (S. 134) und warnt vor deren Mißlingen.

Der ehemalige Reformer, der Herr in Grau, übernimmt schließlich die Lebensphilosophie des Milliardärs: "Jeder gegen jeden schonungslos!" (S. 126). Für den Milliardär gab es noch ein Ziel, das "am Anfang" lag. Der Herr in Grau kennt kein erstrebenswertes Ziel. In seiner Haltung manifestiert sich ein Rückschritt in den Zustand, in dem das Gesetz des Dschungels herrscht: der Tierzustand. Unverblümt erklärt er dem Milliardär:

Ihr Gesetz herrscht: wir fliehen! Wehe dem, der strauchelt. Zertreten wird er--und über ihn weg tobt die Flucht. Da gibt es keine Gnade und Er-

barmen. Voran--voran!--Hinter uns das Chaos!
(S. 125)

Der Herr in Grau erkennt jedoch, daß der Milliardär trotz seines Reichtums eher ein Opfer als ein Vertreter dieser materialistischen Lebenshaltung ist, denn er lebt in ständiger Angst, von der Maschinerie dieser mechanistischen Gesellschaft überrumpelt zu werden. Während der Milliardär diese "Alle-gegen-Alle-Philosophie" verachtet und zu mildern sucht, wird der Herr in Grau zu ihrem vehementen Verfechter. Hier zeigt sich die Stufe der Entmenschung--die nach Rathenau der ersten Stufe der Menschheitsentwicklung entspricht--wo Angst die treibende Kraft ist, die zur Verhärtung des Herzens und Entmenschung der Gesellschaft führt:

Was dieses Herz verhärtet, ist die Angst; die
Sklavenpeitsche der Mechanisierung, die niemals
ruht, und deren Zischen Hunger, Verachtung,
Entrechtung, Schmerz und Tod bedeutet.⁵

Den Milliardär treibt die Angst zur Flucht vor dieser Entmenschung, der er paradoxerweise durch ein Mitmachen in exponierter Stellung entgehen will. Der Herr in Grau hingegen macht das Gesetz des Dschungels zu seiner eigenen Lebensauffassung.

So finden wir in Kaisers Koralle die Gegenüberstellung von drei verschiedenen Weltanschauungen, wie sie sich in der Haltung des Milliardärs, des Sohnes und des Herrn in Grau kundtun. Es geht

⁵Walther Rathenau, Gesammelte Schriften III (Berlin, 1925), S. 48. Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.

nicht nur um eine Auseinandersetzung zwischen dem Milliardär und seinem Doppelgänger, wie es uns die dualistische Betrachtungsweise L. M. Linicks glaubhaft machen will, sondern um eine dialektische Gegenüberstellung von drei verschiedenen Ideologien.⁶ Die Schrecklichkeit dieser auf Ausbeutung der Leistungsfähigkeit ausgerichteten Gesellschaftsordnung ist allen drei Gestalten bewußt. Der Milliardär will dieses System überwinden, indem er es sich opportunistisch zunutze macht. Die Unterdrückung der Angst gelingt ihm aber nur in der Illusion einer Korallenexistenz, in der Geborgenheit einer imaginären Kindheit im Schoße der Natur und in gefaßter Erwartung des Todes, der nach der Raserei des Lebens den gewünschten Frieden bringen soll.

Der Sohn kommt nach intensiver Gewissenserforschung zur Erkenntnis, daß diese Gesellschaftsstruktur von Grund aus unmenschlich ist. Dadurch wird er zur liebenden Tat getrieben, wird aber auch gleichzeitig zum Rufer und sozialen Ankläger. Der Versuchung der Gewalttätigkeit widersteht er und verlegt sich auf Argumentation und Überredung. Aber seine Erneuerungsideen finden keinen Widerhall. So verharret er in seiner Position als Mahner, während sich der

⁶L. M. Linick in seiner psychologisch orientierten Arbeit, Der Subjektivismus im Werke Georg Kaisers (Diss. Universität Zürich, 1937), S. 66, legt den Nachdruck auf die Auseinandersetzung zweier seelischer Potenzen, die sich im Milliardär und dem Sekretär manifestieren: Introversion und Extraversion.

Milliardär durch Flucht entzieht. Die "graue Eminenz," der Herr in Grau aber, wird zum Träger der gesichtslosen Unmenschlichkeit.

In dem Drama Gas (1917/1918) greift Kaiser die in der Koralle umrissenen Probleme wieder auf. Der Sohn aus dem vorigen Drama tritt hier als Milliardärsohn auf und übernimmt den Besitz seines Vaters. Der Milliardärsohn setzt nun seine Ideen der gesellschaftlichen Reform in die Tat um. Für seine Arbeiter führt er eine Gewinnbeteiligung ein und hebt dadurch deren Armut auf. Leistungssteigerung führt nun nicht mehr zur Ausbeutung, sondern zum eigenen Wohlstand der Arbeiter. Damit hat der Milliardärsohn die sozialen Spannungen gelöst; der Mensch hat somit die zweite Stufe der Entwicklung erreicht: planender Intellekt herrscht, der Sklavenzustand ist überwunden. Diese Stufe erweist sich aber im Verlauf des Dramas als Anti-Ideal. Einmal kann der im technischen Apparat eingespannte Mensch darin keine Befriedigung finden, zum andern bedeutet die Technologie eine physische Gefahr für den Menschen. Das produzierte Gas, das als Energiespender Kohle und Wasserkraft übertrifft--man denkt hier an die Atomenergie--wird durch seine Unkontrollierbarkeit zu einer Bedrohung für die Menschheit:

SCHREIBER

Die Arbeit kann keine Stunde stocken. Wir arbeiten für uns--nicht mehr in andere Tasche. Keine Träg-

heit--kein Streik. Ununterbrochen treibt das Werk.
Das Gas wird nie fehlen!

DER WEISSE HERR
Und wenn das Gas einmal-- --explodiert?

SCHREIBER
(starrt ihn an.)

DER WEISSE HERR
Was kommt dann?

Trotz aller Kontrollmaßnahmen, genauer Berechnung, Überprüfung der Formel, kann die drohende Explosion nicht abgewendet werden. Die Technologie übersteigt das geistige Vermögen der Menschen:

INGENIEUR
. . . Die Formel ist klar. Ohne Bruch!

MILLIARDÄRSOHN
(wie betäubt.) Sie finden den Fehler nicht?!

INGENIEUR
Keiner entdeckt ihn. Keiner kann es. Kein Hirn rechnet straffer. Die letzte Rechnung ist gelöst!

MILLIARDÄRSOHN
Und stimmt nicht?!

INGENIEUR
Stimmt--und stimmt nicht! An die Grenze sind wir gestoßen. Stimmt--und stimmt nicht! Das rechnet sich selbst weiter und stülpt sich gegen uns. Stimmt--und stimmt nicht! (S. 178-179)

Durch die Überwindung der Ausbeutung anderer Menschen ist die zweite Stufe der Aufwärtsentwicklung, von der Rathenau spricht,

⁷Georg Kaiser, Gas (Berlin, 1918). Zitiert nach: Stücke, S. 174-175. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

erreicht: die Herrschaft des Intellekts. Wohin dieser zweckhafte Rationalismus führt, zeigt Kaiser durch die Explosion des Werkes. In ihrer Verblendung fordern die Arbeiter aber nicht die Einstellung der Gasproduktion, sondern sie suchen einen Schuldigen, den Ingenieur, der die Verantwortung für die Katastrophe auf sich nehmen soll. Die Arbeiter wollen wiederaufbauen und weiterarbeiten, weil sie Arbeiter sind. Der Widersinn liegt darin, daß erneut Gas produziert werden soll, zwar mit einem neuen Ingenieur, aber nach der alten Formel. Der Milliardärsohn fragt sie verständnislos:

Unermüdlich seid ihr die. Emporgerissen in die letzte Leistung. Maßlos angefeuert von dem hier. (Auf die Tabellenweisend.) Da ist die Hetzjagd schematisiert. Eure Arbeit--in eurer Hände Höhlung aller Lohn. Das muntert euch auf--das spornt noch über den Gewinn--da wird Arbeit um der Arbeit willen getan. Fieber bricht aus und nebelt die Sinne: Arbeit--Arbeit--ein Keil, der sich weitertreibt und bohrt, weil er bohrt. Wo hinaus? Ich bohre, weil ich bohre--ich war ein Bohrer--ich bin ein Bohrer--und bleibe ein Bohrer!-- --Graut euch nicht? Vor der Verstümmelung, die ihr an euch selbst anrichtet? Ihr Wunderwesen--ihr Vielfältigen--ihr Menschen?!
(S. 185)

Neben der Gefahr von außen, der Technik, sind es die Menschen selbst, die aus dem Ungeist von Gewinnstreben und Arbeitsdrang nicht ausbrechen können. Um dieser innermenschlichen Gefahr zu begegnen, ruft sie der Milliardärsohn zu einem neuen Menschentum auf. In dreimaliger Abwandlung richtet sich sein Aufruf an die verschiedenen Stände. Die Führungsschicht, repräsentiert durch die "schwarzen Herren," mahnt er, daß nicht die Produktion von Gas, sondern der Mensch das Maß der Dinge sein soll. Dem Offizier erklärt

er: "Streife dein prächtiges Kleid vom Leibe und lege die Waffe dabei. Bester Mensch bist du--meine Tochter wurde ja deine Frau!--makellos ist der Kern" (S. 192). Aber der Offizier vermag den alten Menschen nicht abzulegen und den neuen anzuziehen, wie es hier in enger Anlehnung an den Paulinischen Aufruf gefordert wird. Zuletzt ergeht der Aufruf an die Arbeitermassen. Der Milliardärsohn möchte sie zu einem Menschentum in "Einheit und Fülle" (S. 210) hinführen. Die Arbeiter haben die Wahl zwischen Technisierung oder Bauerntum. Doch statt sich zu einem Dasein Rousseauischer Einfachheit als Siedler und Bauern zu entscheiden, wählen sie die erneute Gasproduktion, die ihnen der Ingenieur, als Gegenspieler des Milliardärsohns, nach der alten Formel verspricht. Technisierung und leerer Produktionseifer, die der Milliardärsohn als die zu überwindende "Kindheit" hinstellt, behalten die größere Anziehungskraft für die Arbeiter.⁸

In diesem Augenblick erkennt der Milliardärsohn, daß seine Pläne für eine neue Ordnung gescheitert sind. Daraus folgert er:

⁸Wie für den Milliardär in der Koralle, steht hier der Begriff "Kindheit" symbolisch für die Primitivstufe, die es durch Einsicht und Reifen zu überwinden gilt. Die Arbeiter werden hier vom Milliardärsohn aufgerufen, die Stufe der Technokratie als Kindheit hinter sich zu lassen.

Kauf, "Faith and Despair in Georg Kaiser's Work" (Diss. Chicago, 1955), S. 215, erkennt den Sinngehalt dieses Wortes Kindheit, wenn er sie im Sinne Schopenhauers als "Zeit der Unschuld und des Glücks," des verlorenen Edens deuten will. Gerade das ist die Kindheit hier nicht, sondern sie veranschaulicht etwas Abstoßendes, eine Zeit menschlicher Unreife, die es zu überwinden gilt.

"Ich habe den Menschen gesehen-- --ich muß ihn vor sich selbst schützen!" (S. 214). Die Menschheit ist nicht reif für die Reformpläne des Milliardärsohns. Die Regierung greift ein und setzt gegen den Willen des Milliardärsohns die Wiederaufnahme der Gasproduktion durch. Jeder Widerspruch ist hier vergeblich, da schon die Arbeiter heranstürmen um ebenfalls die Gasproduktion sicherzustellen. Um Blutvergießen zu vermeiden, muß sich der Milliardärsohn in das Unvermeidliche schicken. Resigniert über die Unverbesserlichkeit der Menschen, fragt er seine Tochter:

Sage es mir: wo ist der Mensch? Wann tritt er auf-- und ruft sich mit Namen:--Mensch? Wann begreift er sich--und schüttelt aus dem Geäst sein Erkennen? Wann besteht er den Fluch--und leistet die neue Schöpfung, die er verdarb:-- --den Menschen?!-- -- Schaute ich ihn nicht schon an--wurde er mir nicht deutlich mit jedem Zeichen seiner Fülle--von großer Kraft mächtig--still in voller Stimme, die redet:-- Mensch?!-- --War er nicht nahe zu mir-- --kann er verlöschen-- --muß er jetzt nicht wieder und wieder kommen, wenn einer ihn einmal erblickte?! (S. 221)

Die jetzige Generation konnte den Weg zum Menschen nicht finden. Erst in der Zukunft wird sich die Hoffnung des Milliardärsohns auf den Menschen erfüllen, denn seine Tochter verspricht: "Ich will ihn gebären!" (S. 221). Mit diesem Hinweis auf den kommenden Menschen klingt dieses Drama aus.

In Gas. Zweiter Teil (1918/1919) ist die menschliche Ent-

würdigung noch schärfer vollzogen: statt Milliardensohn tritt der Milliardenarbeiter, statt Ingenieur tritt der Großingenieur auf. Die Arbeiter sind nur noch schablonenhaft als numerierte Blau- und Gelbfiguren gekennzeichnet. Der Ingenieur, als Symbol der Technisierung, ist eine Stufe aufgerückt, der Sohn ist zum Arbeiter erniedrigt worden. Die Gelbfiguren sind zu den Beherrschern der Blaufiguren geworden, die wie Automaten einen Frondienst im Gaswerk zu verrichten haben. Unzufriedenheit breitet sich unter den Arbeitern aus: Der Gewinn hat seinen Anreiz verloren, Produktionssucht gibt keine Erfüllung, der Mensch wird zu einem Opfer des Systems und zum Nutztier herabgewürdigt. Die Protestierenden wenden sich an den Milliardenarbeiter und den Großingenieur. Beide bestärken die Arbeiter in ihrem Protest, doch ihre Mittel zur Abänderung der Zustände unterscheiden sich. Der Milliardenarbeiter empfiehlt eine Rückbesinnung auf den Ursprung, auf ein Dasein in Naturhaftigkeit, veranschaulicht durch das Öffnen der Werkskuppel, die die Schaffenden vom Sonnenlicht trennt: "Hände sind los von Verrichtung--Hände sind ab von Fron für Vernichtung--Hände sind frei für Druck aller Hände in unsern, die rasten:--kein Gas!"⁹

Während der Aufruf des Milliardenarbeiters auf passiven

⁹ Georg Kaiser, Gas. Zweiter Teil (Berlin, 1930). Zitiert nach: Stücke, S. 239. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Widerstand abzielt, ruft der Großingenieur zum Kampf gegen die Unterdrücker und zu deren Vernichtung durch sein neuerfundenes Giftgas auf. Durch den Wurf des Giftgases sollen sich die Arbeiter ihrer Zwingherren, die das Werk bereits mit Geschützen umstellt haben, entledigen: "Haß und Scham formten die Formel, die endlich ergab, was befreit" (S. 247-248).

Wieder stehen die Arbeiter vor einer Wahl: Dulder oder Kämpfer zu sein. Ihre Rachegelüste erweisen sich stärker als die komplizierten Aushöhlungs-ideen des Milliardärarbeiters, der sie dazu auffordert, das System selbst und nicht die Führung in Frage zu stellen. Der Milliardärarbeiter ruft sie zum Boykott auf: "Leistet den Dienst, der nichts zeitigt. Verwandelt die Geltung, die abläuft-- höhlt den Wert, der nicht wuchert:-- --seid Dulder im Werk-- --Entlaßne in euch!!" (S. 250). Die Arbeiter verwerfen seinen Vorschlag, sich auf sich selbst zu besinnen und zu einer Selbstverwirklichung zu kommen: "Richtet das Reich ein, das in euch mit Allmacht regiert!" (S. 251).

Da der Ruf des Milliardärarbeiters nach einer Besinnung auf menschliche Werte, nach einem Reich der Seele, das "nicht von dieser Welt" (S. 251) ist, ungehört verhallt, fühlt sich der verzweifelte Menschenverbesserer berechtigt, die Giftgaskugel an sich zu reißen und über die "ertaubte" Masse zu schleudern: "Unsre Stimme konnte die Wüste wecken-- --der Mensch ertaubte vor ihr!! Ich bin gerechtfertigt!! Ich kann vollenden!!" (S. 253). Diese Vollendung seiner

Mission besteht allerdings in Selbstvernichtung. Mit ihm geht die Masse unter, und die Zerstörung greift auf die belagernden Truppen über.

Während Gas noch mit einem Hoffnungsschimmer auf den unborenen Menschen schloß, endet die Gas-Trilogie in tiefer Verzweiflung über die Unverbesserlichkeit der Menschen. Wir müssen uns hier fragen, ob Kaiser Untergang und Zerstörung als Ergebnis seiner Reformideen sieht. Die Kritik hat jedenfalls in diesem Ausgang den Ausdruck eines bitteren Pessimismus gesehen. So spricht Sokel von "the final burial of hope"¹⁰ und Fechter sieht in dem resignierenden Schluß die Vernichtung als einzige Zukunft für die Menschheit, der neue Mensch erweist sich als Traum: "Mit dieser Romantik des technischen Grauens verklingt Georg Kaisers Ballade vom neuen Menschen. . . . versinkt im Nein eines nihilistischen Pessimismus: das Nichts ist die Zukunft, das Skelett ist der neue Mensch."¹¹ Dosenheimer weist auf das große Versprechen und die große Erwartung, wie sie der Anfang der Trilogie heraufbeschwört, um dann in um so größerer Enttäuschung zu enden.¹²

¹⁰Walter H. Sokel, The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature (Stanford, 1959), S. 201.

¹¹Paul Fechter, Das europäische Drama II. Vom Naturalismus zum Expressionismus (Mannheim, 1957), S. 500.

¹²Elise Dosenheimer, Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim (Konstanz, 1949), S. 267.

In der stufenhaften Höherentwicklung von der Koralle zu Gas zeichnet sich tatsächlich eine große Erwartung ab, die dann mit dem Ende von Gas. Zweiter Teil unvermittelt umschlägt in eine scheinbar trostlose Zerstörung. Doch dadurch wird Kaisers Trilogie noch nicht zum nihilistischen Bekenntnis, denn auch der Held der klassischen Tragödie geht unter, ohne daß damit eine nihilistische Welthaltung zum Ausdruck kommt. In der Darstellung der Zuständlichkeit und dem Ruf nach einer Reform drückt sich schon eine idealistische Haltung aus. Selbst Kaisers Skepsis hinsichtlich der Verwirklichung eines idealen Menschentums widerlegt nicht die Forderung, sondern unterstreicht die Notwendigkeit ihrer Verwirklichung. Der neue Mensch ist insofern kein Vollender, sondern ein Anreger. Was der Milliardärarbeiter in Gas. Zweiter Teil erstrebte, war die Errichtung eines Seelenreiches, die Erfüllung der dritten und Idealstufe. Diese Aufwärtsentwicklung wird als Denkmöglichkeit dargestellt, muß aber eine Vision der Zukunft bleiben, da dieses Reich nicht ganz von dieser Welt ist, wie Kaiser in einer unbeachteten Selbstdeutung seiner Dichtung zum Ausdruck bringt:

Steinzeit des Menschen miteinander mit Sprung
an die Kehle und Ausblutenlassen unterm Daumen:--
"Die Koralle." Feststellung und Vorhangaufzug--
erster Teil "Gas" zielt in Richtung blaumorgen-
dämmernden Anfangs: "das Reich ist von dieser
Welt" mit Siedlung bei Siedlung--ein einziges
Europa um den Globus entfaltet, das mit Korn wie
mit Liedern alle gleich nährt. Mittelzeit des
Menschen. Eilendst bricht der Marsch in der Ver-
deutlichung des Nur-Erreichbaren vor: "nicht von
dieser Welt ist das Reich." In schöner Glieder-

schlankheit ist Mensch ganz jung geworden--
 "nicht von dieser Welt ist er ganz diese Welt":
 --"Gas II."¹³

Neben dem Ergebnis, daß es in Kaisers Gas-Trilogie wohl zur Darstellung des Menschenideals, aber nicht zu dessen utopistischer Verwirklichung kommt, zeigt sich darin ein wesentlicher Aspekt in seiner Dramatik, daß dem Menschen selbst bis zum Ende eine freie Entscheidungsmöglichkeit gegeben ist. Auch in dem Entschluß, die Zerstörung herbeizuführen, liegt ein freier Willensakt des Milliardärarbeiters.¹⁴ Diese Tatsache nimmt dem offenbaren Pessimismus die Spitze, denn sie begräbt nicht die Hoffnung auf den neuen Menschen, sondern sie fordert zu seiner Realisierung auf.

Eine andere Denkmöglichkeit der Gesellschaftsreform kommt in Kaisers Drama Gats (1924) zur Gestaltung. Der Menschheitsverbesserer in diesem Stück, ein Kapitän, versucht durch Neulandge-

¹³"Georg Kaiser über sein Werk," Vossische Zeitung (Abendausgabe) (vom 2. Mai, 1921), S. 2. Zitiert nach: Robert Kauf, "Georg Kaiser's Social Tetralogy and the Social Ideal of Walther Rathenau," PMLA, LXXVII, iii (1962), 316.

¹⁴Darin offenbart sich ein bedeutsamer Unterschied zum Drama des Naturalismus, auf den Liepe hingewiesen hat: Wolfgang Liepe, "Mensch und Gesellschaft im modernen Drama," Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte, Hrsg. E. Schulz mit einem Geleitwort von Benno v. Wiese (Neumünster, 1963), S. 137.

winnung und Landentdeckung dem Problem der Übervölkerung zu steuern. Ähnlich wie der Milliardenarbeiter sieht er im Siedlertum die Hoffnung für eine zusammengedrückte Menschheit. Seine Entdeckungsreise auf der Suche nach neuen Inseln bringt ein unerwartetes Ergebnis: statt Neuland bringt er die chemische Substanz "Gats" zurück, die unfruchtbar macht und die als Geburtenkontrolle bei einem unentdeckten Inselvolk verwendet wurde. Durch Gats kam es bei diesen Inselbewohnern zu einem sozialen Paradies, in dem alle miteinander wirken und wo die Liebe zum Mitmenschen zur tragenden Kraft wurde. Diesen Idealzustand möchte der Kapitän unter seinen Siedlern ebenfalls aufrichten und so ruft er zu einer neuen Zukunft auf: "Die Liebe spannt sich wieder von Mensch nach Mensch!"¹⁵ Den Siedlern, die auf Neuland gehofft hatten, unterbreitet er nun seine Reformvorschläge, indem er ein neues Axiom aufstellt:

Achtet den Menschen in euch: der Mensch ist zu kostbar, um ein Zuviel zu sein. Eure Überzahl stieß ihn zum Kot. So erschlägt er den Nächsten-- und schändet noch seinen Leichnam. Macht keine Mörder--werdet Menschen, die ihr seid!! (S. 62)

Die Siedler sind zwar nicht grundsätzlich gegen die Verwendung von Gats, doch befürchten sie, die Auslese würde vor allem sie, die unteren Schichten, betreffen. Der Kapitän weist sie darauf hin, daß aus ihrem Verzicht auf Nachwuchs, ihrem Untergang,

¹⁵Georg Kaiser, Gats (Potsdam, 1925), S. 28. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

eine neue Menschheit entstehen kann: "Ihr Überzähligen baut die Erde auf, wenn ihr vergeht. Ihr kostet das Gats--und gründet die Menschheit!!!!" (S. 69). Doch dieses Opfer wollen die Siedler nicht auf sich nehmen und anstatt dem Kapitän zu danken, fordern sie seinen Tod, da sie eine Gefahr in seiner Lehre sehen. Auch die Regierung stellt den Besitz von Gats unter Todesstrafe, und so muß sich der Kapitän mit seiner Sekretärin versteckt halten. Die Geliebte verrät ihn jedoch, als er ihr bei der Hochzeit eröffnet, Gats in den Wein geschüttet zu haben. Ehe sie ihn den Behörden ausliefert erklärt sie empört: "Ein Narr sind Sie: ein Weib will Mutter werden--und kostet es Kind und ihr das Leben!!!!" (S. 101). Der Kapitän versucht zu entfliehen, wird aber auf der Straße von den Massen getötet.

Kaiser läßt in diesem Drama offen, ob er die Geburtenbeschränkung als Grundlage für die Erneuerung der Gesellschaft billigt. Das radikale Vorgehen des Kapitäns sowie die Voraussetzungen seiner Erneuerungspläne sind wert, näher betrachtet zu werden. Wie schon oben die Sekretärin erkannte, hängt der Fehlschlag des Kapitäns ursächlich mit seinem Verkennen der menschlichen Natur zusammen. Er maßt sich zunächst die Berechtigung an, darüber zu entscheiden, wer in der Gesellschaft Nachwuchs haben darf und wer nicht. Er stellt sich zwar selbst unter sein Gebot--im Gegensatz zur Sekretärin, die eine Geburtenbeschränkung für die unteren Schichten befürwortet, selbst aber Nachwuchs haben möchte--da er freiwillig auf Kinder verzichten will. Hingegen verkennt der Kapitän in seinem Reform-

streben, daß für viele Menschen eigene Kinder die Erfüllung ihres Lebens bedeutet und daß die Frage des Nachwuchses der persönlichen Entscheidung des einzelnen überlassen bleiben muß. Er geht von falschen Voraussetzungen aus, wenn er diese Freiheit unterbinden will. Der Fehler des Kapitäns liegt in seiner radikalen Methode, mit der er die Auslese treffen wollte: eine neue humane Gesellschaft auf inhumane Weise durchsetzen zu wollen. Die Schwachen, so glaubte er, sollten auf Kosten der Starken verzichten.

Die Enttäuschung seiner Sekretärin wird dadurch erhöht, daß ihr der Kapitän das Recht nehmen will, ihm den kommenden Menschen zu gebären: "Du sollst nicht verzweifeln. Du sollst wieder glauben an Menschen. An einen, der ist wie du--der sich um alle sorgt und nicht mehr gekreuzigt wird. Dein Sohn soll kommen--ich will ihn dir gebären!!" (S. 97-98). Doch der Kapitän spricht sich selbst das Urteil, wenn er die Reformer, die "Störenfriede der Dumpfheit" (S. 99), mit sich und seiner Nachkommenschaft ausrotten will. Seine Reformideen schlagen um in eine lebensfeindliche und zugleich hoffnungslose Philosophie: "Menschen wie ich sind verworfen von Ursprung an. Wir belästigen, was träge wallt. Wir stiften den Aufruhr mit blindem Alarm--sie wollen nicht hören. Ins flammende Haus laufen wir, um zu retten--man stößt uns von der qualmenden Stiege--und verbrennt in den Betten!" (S. 99).

In dieser Aussage bezeugt sich eine tiefbegründete Skepsis über die Erneuerungsfähigkeit der Menschen überhaupt, aber auch

hinsichtlich der Funktion des Reformers, der an seiner eigenen Medizin zugrunde geht: "Mein Sohn könnte geraten wie einer vom Schlage der Heilande--ich will ihn zerstören im Mutterleib vor seinem Keim" (S. 99). Zu dieser Ansicht kommt der Kapitän erst, als seine Reformpläne gescheitert sind. Darum zerstört er, was aus seiner Zeugungsfähigkeit hervorgehen könnte, den ungeborenen Sohn, einen möglichen Heiland. In diesem Schritt zeigt sich ein verbissener Racheakt (ähnlich wie in der Vernichtungstat des Milliardärarbeiters), der schwerlich zu dem idealen Menschenreich paßt, zu dessen Verwirklichung er anfänglich aufrief.

Ein weiterer Aspekt, der die Gestalt des Weltverbesserers fragwürdig erscheinen läßt, wird von einer Nebenfigur--einem Sekretär, dem Geliebten der Sekretärin--zum Ausdruck gebracht. In seinen Worten werden nicht zu überhörende Zweifel an den Motiven des Kapitäns laut:

Mit kleinen Verlockungen fängt man an--hakt der Köder, zieht man mehr--und wer läßt noch locker? Keiner widersteht der Versuchung. Der Liebegott wird zum Narren, wenn er sich zu pathetisch inthronisiert. Vom Kapitän zu ihm ist ein weiterer Schritt--und da er nicht einmal ein vollkommener Narr sein kann, stempelt er sich zum Hallunken [sic]. So stellt sich mir der Kapitän dieser Weltsiedlungsunion dar--wie alle Propheten, die alles verheißen, weil sie nichts erfüllen können. Mit dieser Verurteilung will ich dem Volk, das ihn richtet, kein Zugeständnis machen. Ich interessiere mich für keine Partei, ich schaue zu--und warte. (S. 19)

In der aufrechten Gestalt des Sekretärs manifestiert sich ein ruhender Pol im Gegensatz zu dem großsprecherischen Heiland, dem

scheiternden Kapitän. Der Sekretär spielt in diesem Drama die Rolle des unauffälligen Räsoneurs, der einen klaren Kopf bewahrt und die Reformideen an ihren Erfolgen abmißt. Dieser Gegenpol in Gats ist von besonderer Bedeutung, da er die Gestalt des Kapitäns in einem anderen Licht erscheinen läßt. In seinem Scheitern und der Fragwürdigkeit seiner Ideale wird dem Kapitän in Gats das Urteil gesprochen. Gemessen an den Richtlinien des Sekretärs ist er zwar kein "vollkommener Narr," obgleich ihn die Sekretärin so betitelt, aber doch ein Prophet, der mehr verspricht als er erfüllen kann.

Daß Wunschträume nicht die Bedürfnisse der Menschen befriedigen können, zeigt Kaiser gleich zu Anfang von Der Silbersee. Ein Wintermärchen (1932). Die Mooshüttenbewohner begraben hier in effigie den Hunger, der durch eine Strohuppe symbolisiert wird. Sie möchten von der Plage des Hungers ewig befreit sein, doch hilft ihnen ihre Einbildung nicht über die Realität des knurrenden Magens hinweg.

So werden die Mooshüttenbewohner zu Dieben, die aus Not getrieben in der Stadt einen Laden überfallen, dabei ertappt und auf der Flucht beschossen werden. Severin, einer der Mooshüttenbewohner, wird von Olim, dem Landjäger getroffen. Ganz unerwartet empfindet Olim Mitleid mit dem von ihm angeschossenen Severin. Da

er durch einen Lotteriegewinn--ein beliebtes Motiv bei Kaiser-- finanziell unabhängig wird, kann er seinen Dienst als Landjäger quittieren und zudem die Krankenpflege für den Verwundeten bezahlen. Aus dem kaltherzigen, pflichtbewußten Befehlsempfänger ist nunmehr ein menschlich Empfindender geworden. Olim und Severin werden Freunde, nachdem sie sich selbst überwandern: Severin bezwingt seinen Haß gegen den ehemaligen Landjäger und Olim verliert seine Angst vor der Rache Severins.

Im Verlauf der Handlung zeigt sich, daß diese beiden Freunde einer schier unüberwindlichen Feindschaft ihrer Umwelt gegenüberstehen. Durch juristische Manipulationen bringt man sie um ihren Besitz, und sie müssen das mit dem Lotteriegewinn erworbene Schloß wieder verlassen. Die beiden Geläuterten, die sich der gemeinen Weltklugheit und Ausbeutung anderer nicht gewachsen fühlen, suchen sich durch Flucht von dieser Welt zu entziehen, in der Habsucht, Furcht und Gewalt regieren:

OLIM

Wir sind zwei Untaugliche. Du hast es für dein Teil bewiesen--und ich stehe dir in meiner Selbstbezeichnung nicht nach. Wenn der eine vor dem andern keine Angst mehr hat--und der gegen ihn keinen Zorn mehr hegt, dann ist keinem von beiden der Odem länger erlaubt. Sie müssen wegziehn und sich in den Wäldern verkriechen, um zu sterben.¹⁶

¹⁶ Georg Kaiser, Der Silbersee (Berlin, 1933), S. 209. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Welt, in der Olim und Severin leben, hat keinen Platz für wirkliche Menschen: "Ich glaubte ein menschliches Empfinden zu spüren--und die Handlung war dienstwidrig. Es kollidiert wohl immer. Wer das eine fühlt, muß das andre lassen. Fühlen und tun--das zerschmettert die hilfreichen Hände" (S. 212). Die wahren Menschen werden aus dieser Gesellschaft ausgestoßen. Olim und Severin ziehen sich resigniert zurück und wollen sterben. Doch es wird ihnen offenbar, daß das nicht das Ende sein kann: "Der Tod ist nicht das Ziel wer weiter muß--den trägt der Silbersee-- -- -- --" (S. 211). In dieser unbewußt ausgesprochenen Verheißung verbirgt sich ein Wunder, denn der Silbersee, in dem sie zu versinken glauben, trägt sie und führt sie neuen Aufgaben zu. Der im Frühling zugefrorene See wird den beiden Lebensmüden zu einem Zeichen der Verpflichtung, die sie der Mitwelt gegenüber verspüren.

Euch entläßt die Verpflichtung,
weiter zu leben, noch nicht.
Euch erhebt aus Vernichtung
eure besondere Pflicht.

Ihr entstieg schon dem Grauen,
das noch die Schöpfung verstört.
Die im Tag zu erblauen
mit allen Keimen begehrt.

Berge werden sich glätten,
wie dieses Wasser gerann,
um euren Fortschritt zu retten,
der hier vom Ufer begann.

Alles was ist, ist Beginnen
und verliert sich noch hinter die Zeit--
wie die Stunden der Nacht doch verrinnen
in den Anbruch der Helligkeit. (S. 223-224)

Der Silbersee endet mit diesem Song auf einer hoffnungsfrohen Note, da die Erneueren nicht die Welt verdammen und sich selbstquälerisch vernichten. Es ist ihre Verpflichtung, das neue Menschentum weiter auszubreiten, dahin, wo noch das Grauen--Haß, Habsucht, Angst, blinde Pflichterfüllung--herrscht. Gleichsam wie der Silbersee im Frühling zufrieren konnte, um sie zu tragen, so werden sich die dem Fortschritt entgegenstellenden Berge glätten und die Nacht verdrängen, die heute noch den Anbruch der Helligkeit verhindert. Hier ist es nicht ein einzelner, von dem ein neues Dasein ausgehen soll, sondern aus der Gemeinschaft von zwei Männern, in Freundschaft verbunden, soll das Heil für die Menschheit erwachsen.

Kaiser zeigt hier den neuen Menschen in den besitzlosen brüderlichen Freunden, die, wie Karl-Heinz Schmidt feststellt, "eine Moral an sich demonstrieren."¹⁷ In der Forderung, die Reichen müßten freiwillig auf ihren Besitz verzichten und alle Menschen sollten aus eigener, innerer Menschlichkeit Besitzlose und Gleichgesinnte werden, sieht Schmidt einen "irrealen Lösungsweg," der, im Gegensatz zu Brecht, den wirklichen Entwicklungsprozeß--aus marxistischer Sicht--idealistisch aufhebe:

Die beiden Hauptfiguren sind sozial zwar nicht als konkrete Klassenindividuen, aber immerhin als "arm

¹⁷Karl-Heinz Schmidt, "Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser," Weimarer Beiträge, XI, iv (1965), 562.

und hungrig" bzw. "reich und satt" bestimmt und haben eine beschränkte gesellschaftliche Aussagekraft. Ihre Konfliktbeziehung, die eigentlich eine antagonistische ist und am Anfang des Stückes auch als eine solche skizziert wird, entspricht im weiteren Verlauf der Fabel nicht mehr der objektiven gesellschaftlichen Entwicklung, die auf eine Verschärfung der Beziehungen hindeutet, sondern wird durch idealistisch-moralische Wandlungen der beiden zentralen Gestalten entspannt und nivelliert.¹⁸

Wir stimmen mit Schmidt überein, daß die Lösung der Gesellschaftsprobleme nicht durch eine Verschärfung der Konflikte erreicht, sondern durch eine Wandlung des einzelnen angestrebt wird. Schmidt erwartet hingegen eine allgemeingültige, auf die Gesellschaftsstruktur gerichtete Aussage des Dramas.¹⁹ Kaiser richtet sich an den einzelnen und zeigt die Wandlung zweier Menschen, für die das Ende nicht der Untergang ist. Olim und Severin bilden so das keimzellenhafte Lehrbeispiel für die Erneuerung. Gleichsam wie in einer Kettenreaktion hat die Menschenliebe hier zwei Menschen verbunden, deren Altruismus von nun an auf andere Individuen übergreifen und schließlich die ganze Gesellschaft umfassen kann. Diese

¹⁸Karl-Heinz Schmidt, "Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser," Weimarer Beiträge, XI, iv (1965), 562-563.

¹⁹In Schmidts Artikel wird vor allem deutlich, daß seine marxistisch orientierte Haltung mit der Kaisers kollidiert. Kaiser sieht die Wurzel allen Übels in der Unmoral einzelner Menschen, während Schmidt die Gesellschaftsordnung für unmoralisch und unmenschlich hält. Darum glaubt Schmidt, Kaiser würde die große philosophische Problematik "idealistisch-utopisch" beantworten.

Möglichkeit wird zur Verheißung. Kaiser hat vielleicht deshalb sein Drama ein "Wintermärchen" genannt, weil das Gute wie im Märchen durch höhere Gewalt bewahrt bleibt.

Die Rettung der Menschheit in Kaisers Sozialdramen wird nicht gesellschaftstheoretisch erwirkt, sondern geschieht von innen heraus durch eine Erneuerung des Einzelmenschen, durch eine Besinnung auf humanistische Ideale und die Liebe zum Mitmenschen. Die Notwendigkeit einer solchen Erneuerung kommt in allen Dramen dieser Gruppe zur Anschauung. Während sich in Gats und Silbersee ein Reformoptimismus abzeichnet, zeigt das Ende der Gas-Trilogie deutlich pessimistische Züge, die aber die Mahnung zur Erneuerung enthalten.

Kaisers Bekenntnis: "Ich glaube an diesen Menschen,"²⁰ treibt ihn immer wieder zu seiner künstlerischen Darstellung: "Man geht aus dem Theater--und weiß mehr von der Möglichkeit des Menschen."²¹ Dabei werden ebenfalls die Grenzen der Erneuerung und des Erneuerers umrissen, wie es vor allem in Gats deutlich wurde. Trotz der

²⁰ Georg Kaiser, "Der kommende Mensch," Stücke, S. 683.

²¹ Georg Kaiser, "Formung von Drama," zuerst erschienen: Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Jg. XXXIII (1922), S. 53. Zitiert nach: Stücke, S. 686.

skeptischen Untertöne--wie sie in Cats und Gas. Zweiter Teil nicht zu überhören sind--scheint Kaisers Fortschrittsglaube noch unerschüttert zu sein, als er im Jahre 1922 schrieb: "Der Mensch wird die ökonomischen Schwierigkeiten, wie sie ihn jetzt beengen, zum Ausgleich führen."²² Die Dichtung soll durch Ideendarstellung zu diesem Fortschreiten beitragen, indem der erneuerte Mensch seine Heilsbotschaft verkündet.

Das Fehlen einer überzeugenden gesellschaftlichen Lösung läßt allerdings einen unbefriedigenden Eindruck zurück. Die marxistische Kritik--für die Schmidt beispielhaft ist--bemängelt an Kaisers Reformgedanken, daß sie in ihrer idealistischen Zielsetzung grundsätzlich als utopisch angesprochen werden müßten. Mit dem Hinweis auf Brecht unterstreicht Schmidt, daß dessen Gesellschaftsreform betont ideologisch eine Strukturveränderung des gesellschaftlichen Überbaus anstrebt, während Kaiser human idealistisch das Individuum verändern will. Kaisers Ansatz zielt auf die Erneuerung des Individuums, in dessen Hand er die Verbesserung wirtschaftlicher und menschlicher Zustände legt. Wenn auch die Daseinsform des einzelnen die Gesellschaft ist, so kommt sie aber erst durch das Zusammenwirken von einzelnen zustande. Hieraus ergibt sich, daß die Erneuerung des einzelnen eine glaubhafte Voraussetzung für jede Gesellschaftsreform ist. Während Brecht eine strukturverändernde

²²"Der kommende Mensch," Stücke, S. 681.

Erneuerung der Gesellschaft anstrebt, eine Erneuerung der Menschen,
geht es Kaiser in verstärktem Maße um eine humanozentrische Er-
neuerung des Menschen.

DRITTER TEIL

Ideal

"Was ich forme, ist gleich--
daß ich forme, ist wichtig."

--GEORG KAISER--"Aphorismen"
(Stücke, S. 707)

VII.

KÜNSTLERGESTALTEN

Der Künstler zählt bei Georg Kaiser zu den geistig produktiven Menschen, denen eine Sonderstellung in der Gesellschaft eingeräumt wird. Vom Künstler verspricht sich Kaiser eine erneuernde Wirkung auf die Menschheit. Darum braucht der Künstler nicht erneuert zu werden, da er bereits den Idealtypus des neuen Menschen verkörpert, allerdings weniger aufgrund seiner Eigenschaften oder Handlungsweise, sondern kraft seiner Kunst und seiner Schöpfungen. In seiner Funktion als Seher, Rufer, Mahner und Fürsprecher steht der Künstler in Kaisers Werk als Außenseiter und Fremdling einer unverständigen Gesellschaft gegenüber. Der Zusammenstoß des Kunstschaffenden mit der Gesellschaft und deren Ordnungsprinzipien kommt in diesen Dramen zur Gestaltung. Einige Künstlerdramen Kaisers werden wir eingehend untersuchen, dazu noch eine Vielzahl weiterer Künstlergestalten aus anderen Dramen mit in die Diskussion einbeziehen. Kritische oder autobiographische Äußerungen Kaisers zum Künstlerproblem werden bei der Betrachtung entsprechender Werke angeführt. Wir beginnen mit den beiden griechischen Dramen, die wir in der Reihenfolge ihrer Entstehung betrachten. Die Frage des Schaffenszwangs und die Problemkreise Künstler und Erlebnis sowie Schein und Sein werden daran anschließend diskutiert.

Kaum ein anderes Drama Kaisers behandelt das Problem des Künstlers mit der gleichen Eindringlichkeit wie Pygmalion (1943/1944). Man kann hier von einem Musterbeispiel der Künstlertragödie sprechen. Zu Beginn hält die Göttin Athene den sich seiner inneren Leere bewußt gewordenen Bildhauer Pygmalion von der Verzweiflungstat des Selbstmords ab und mahnt ihn beschwörend an seine große Aufgabe:

Immer schon
bewacht dich meine Sorge, die sich teilt
mit vielen Sorgen. Um die Kunst ist Angst
mir, die bei den Menschen wohnt und immer
fremd ist. So seid ihr Künstler Fremdlinge
im Volk, das lieber steinigt als den Genius
sieht. Willst du noch mehr gefährden, was
bedroht ist schon nah dem Untergang? Darfst
du dich töten?¹

Pygmalion bittet nun die Göttin, sein Kunstwerk, die tote Steingestalt, mit Leben zu erfüllen, da er sonst nicht weiter leben könne. "Bin ich nicht schaffend einem Gotte gleich?" (S. 19), fragt er die Musengöttin. Sein Wunsch wird erfüllt und "Chaire," seine Traumgestalt, sein Schönheitsideal ist entstanden.

Erst mit diesem Werk gerät Pygmalion in Konflikt mit der Gesellschaft, die seine Gestalt verwirft, verhöhnt und erniedrigt. Chaire wird schließlich ins Freudenhaus gebracht, da man glaubt, sie sei von dort entlaufen. Konon, der Feigenhändler, fordert die versprochene und bereits bezahlte Steingestalt von Pygmalion. Für

¹Georg Kaiser, Pygmalion. In: Georg Kaiser, Griechische Dramen (Zürich, 1948), S. 14. Nachfolgend als Griechische Dramen. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

diesen Philister hat ein Kunstwerk lediglich materiellen Anlagewert. Als Pygmalion die Statue nicht herbeischaffen kann, läßt ihn Konon vor den Richter zitieren.

Als nächster Vertreter der Gesellschaft erscheint Korinna, die lüsterne Witwe aus Korinth. Sie hat erfahren, Pygmalion habe eine neue Gefährtin, und nun fordert sie Rechenschaft von ihm. Sie betrachtet ihn als ihr Eigentum, da er materiell von ihr abhängig ist: "Vom Hut bis zu den Schuhen bist du mein / Geschöpf. Was wärest du ohne Geld von mir?" (S. 60).

Um sich zu entschuldigen, verstrickt sich Pygmalion in immer größere Kreise ziehende Ausflüchte, die ihn schließlich in eine Beleidigungsklage durch Alexias verwickeln. Die Einkreisung des Künstlers ist nun vollständig. Der verkannte Genius wird von den Vertretern des Bürgertums in ihrer Habsucht, Wollust und Eitelkeit vor Gericht gezerrt. Vor den Marktrichtern schweigt Pygmalion solange, bis er Chaire in Gefahr sieht. Um sie zu schützen, enthüllt er das Geheimnis der göttlichen Verwandlung seines Kunstwerkes. Wie die dumpfe Masse in der Öffentlichkeit auf dieses Bekenntnis reagiert, veranschaulichen die Regieanweisungen in drastischer Ausführlichkeit:

(Mehr und mehr hatten sich die Mienen des Markt-richters--der Gehilfen grinsend verzogen. Gleich sind die Gesichter des Alexias--Konons--Korinnas verzerrt. Auch die Stadtknechte. Nun bricht das Gelächter los: über den Markt pflanzt es sich fort und gischtet mit immer neuen Wogen heran. Die Schlünde wiehern--bellen--kreischen. Nur langsam verebbt der höllische Ausbruch.) (S. 116-117)

Diese Reaktion der Masse, nachdem sie nun um das Geheimnis

des Kunstwerkes weiß, wird in ihrer feindseligen Unverständigkeit als höllischer Ausbruch durch Tier- und Meermetaphern herausgestellt. Die Menge hier entwickelt sich nach und nach zu einem Meerungeheuer, wie es schon dem verzweifelten Pygmalion am Anfang des Dramas drohend im Traum erschien. Pygmalion war dem Irrtum verfallen, die Grazie, Schönheit, die Vollkommenheit der Chaire müsse alle Menschen überwältigen. Grenzenlos enttäuscht über die verfehlte Wirkung, bittet er Athene, der Gestalt wieder das Leben zu nehmen.

Pygmalion, der mit seiner Kunst den rächenden Blitz des Zeus aufgehalten hatte und durch die Schaffung vollkommener Werke die Gnade der Götter erwirken konnte, wird von den Menschen abgelehnt:

ATHENE

Doch den Blitz
des richtenden Vollzugs hielt ich noch auf
im Hinweis auf der Künstler heiliges Geschlecht,
das doch den Gott bewahrt inmitten der ent-
menschten Menge--würdevoll und groß!-- --. (S. 17)

Pygmalion wollte die Menschheit durch seine Kunst wandeln:

So gelob' ich
der Werke schönste. Schaffen will ich die
Gnadenbilder für die ganze Menschheit, die
sie beim Gott entschuldigt. Läutern will
den Sinn der Menschen ich durch meine Kunst.
Es sollen Neid und Streit--die mächtigen
Gewalten--verblassen in dem Aufgang neuen
Lichts, das mir noch unbekannter Morgen
spendet, der aus erblühten Purpurmeeren
steigt!-- --. (S. 21)

Kaisers Pygmalion endet damit, daß der Bildhauer seine Ideale mit dem Idealbild aufgeben muß. Er folgt am Ende willig dem Ruf der Witwe aus Korinth, die ihn mit sich in eine kunstfremde Welt der Bürgerlichkeit zieht. Nicht nur als Künstler, sondern

auch als Erneuerer und Läuterer von Menschen geht er verloren. Seine Kunst ist an der Dumpfheit der Masse gescheitert. Dieses tragische Schicksal eines an der rauen Weltwirklichkeit zerbrechenden Künstlers kommentiert Kaiser in einem Brief an Cäsar von Arx:

In Pygmalion habe ich alles gesagt, was ich noch zu sagen hatte. Ich glaube, ich habe für uns alle gesprochen--wohl noch niemals wurde der geschändete Künstler so leidenschaftlich und so gerecht verteidigt wie aus der Kraft meines Zorns und meiner Kunst. Das Werk ist mein Vermächtnis an die Welt, die nun einen Grund zur Schamröte mehr hat.²

Es ist Kaiser tatsächlich gelungen, den Künstler in seiner individualistischen Größe einer in ihrer Unverständigkeit abschreckenden Masse gegenüberzustellen. Im Mittelpunkt dieses Dramas steht das Zerbrechen eines Künstlers, der in seiner divinatorischen Größe gezeigt wird.

Während wir in unserer Deutung versuchen, den Kontrast von philiströser Gesellschaft und göttlichem Künstler aufzuzeigen--wie es auch von Kaiser nach obiger Ausführung beabsichtigt ist, der Welt einen Spiegel vorzuhalten und sie zu beschämen--so versucht Peter von Wiese den Grund für den Untergang des Künstlers aus der psychologischen Konstitution Pygmalions abzuleiten. Er erkennt zwar die

²Brief vom 27. Februar 1944. Photokopie in der GKC. Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 61.

Gefährdung des Künstlers, die in der "gemeinen Wirklichkeit" liegt, glaubt aber, daß eine schizophrene Spaltung ursächlich sein Scheitern herbeiführe.³ Hans J. Fabian macht Pygmalions Ungeschicktheit, wie sie sich in Dingen der Welt ausdrückt, für dessen Fehlschlag verantwortlich:

It is only Pygmalion who is to blame for his misfortune, no cause, no previous entanglement of fate is in his background. Nothing in his past stands in the way of his present. He does not inherit a past which burdens him, which is contrary to his wishes, desires or purposes. Whatever happens is his own doing, and his own doing can, indeed, hardly be called a grave misdeed. He is the one who can form and shape his world as he is able and capable.

But Pygmalion cannot shape his world. He is incapable of manipulating even the most crude of minds. His very attempts offend rather than soothe those whom he tries to manipulate. He does not even understand why this should be so. The gulf between him and his surroundings cannot be bridged by his arbitrary and clumsy attempts.⁴

³Peter von Wiese, "Pygmalion," Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart II, Hrsg. Benno von Wiese (Düsseldorf, 1960), S. 331-337. Peter von Wiese sieht Pygmalions Dilemma nicht in dem Künstler-Welt Konflikt, sondern unterstreicht dessen innermenschliche Zerrissenheit, die sich in der Diskrepanz von Sollen und Wollen äußert (S. 337).

⁴Hans J. Fabian, "Georg Kaiser's Pygmalion in the Light of Goethe's Tasso" (Diss., Ohio State, 1963), S. 51-52. Es ist für unsere Arbeit interessant, daß Fabian glaubt, am Ende würde sich Pygmalions Lebensproblem lösen: "Pygmalion comes to terms with his life" (S. 107). Ferner stellt er fest: "The big supernatural drama ends like a matchmaking comedy" (S. 64). Unsere Arbeit versucht hier jedoch den tragischen Gehalt herauszuarbeiten.

Wir möchten im Gegensatz zu dieser Ansicht weder Pygmalions psychologische Unzulänglichkeit noch seine Ungeschicktheit im Umgang mit andern Menschen--wie sie freilich vorhanden sind--für sein Scheitern verantwortlich machen, sondern den Nachdruck auf sein Kunstschaffen legen, mit dem er eigentlich erst in Konflikt mit der Gesellschaft geriet. Pygmalion weiß, daß ihn seine schöpferische Tätigkeit ins Leid führt und ein Opfer von ihm fordert, das er zu bringen bereit ist:

So entsprießen
 aus blutiger Verwundung meine Rosen,
 die farbiger die andern übertreffen--
 der Schöpfung tief gehütetes Geheimnis.-- --
 (S. 133)

Doch der Uerbittlichkeit der Masse gegenüber kann Pygmalion seine belebte Kunst nicht länger verteidigen, er erliegt ihren Nachstellungen: "Du wirst / vom Ungetüm verfolgt, solange' ich weile" (S. 132), erklärt ihm Chaire. Sie ist es, sein Kunstwerk, das den Anstoß gibt. Vor der tierhaften Menschheit versagt seine Kunst. Erschüttert durch die Unwirksamkeit seiner Kunst, resigniert Pygmalion schließlich. Der Zustand der künstlerischen Verarmung, wie er am Anfang des Dramas herrscht, ist am Ende wiederhergestellt, da Pygmalion untätig wird und seine Werkstatt verläßt.

In dieser Deutung--des tragischen Untergangs des Künstlers-- unterscheiden wir uns von Koenigsgarten, der die "innerweltliche Tragik" zugunsten einer "transzendentalen Erlösungsidee" aufgehoben

sieht.⁵ Cäsar von Arx verweist auf Kaisers späte Einsicht: "daß der Mensch sich nicht aus eigener Kraft zu erneuern vermag--daß er einzig und allein durch Gottes Gnade erlöst werden kann."⁶ Fix bemerkt, die "Erdenschwere," die den früheren Werken Kaisers noch angehaftet habe, hätte hier "ihren letzten Aufschwung zur Gültigkeit des Wahren, Schönen und Guten" erhalten.⁷ Ebenso den Gehalt von Kaisers Pygmalion verkennend, schreibt Behrsing:

Es ist die ureigenste Erfahrung Kaisers, daß die Faust der Wirklichkeit nach dem schönen Traum greift und ihn zerbricht: Das Neue in Pygmalion ist, daß diese Erfahrung Pygmalion nicht in Wahn und Zertrümmerung hinaussprengt, sondern daß das Göttliche sie übergreift und ihm eine rettende Stütze verleiht.

Wir wollen dagegen anführen, daß auch der Eingriff des Transzendentalen durch die Göttin Athene der Kunst Pygmalions nicht zum Durchbruch verhelfen konnte. Man kann geradezu sagen, daß trotz der Hilfe des Göttlichen das Wahre, Schöne und Gute in der Belastungs-

⁵H. F. Koenigsgarten, "Georg Kaiser," Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk, Hrsg. Benno von Wiese (Berlin, 1965), S. 451.

⁶Cäsar von Arx, "Georg Kaiser," Griechische Dramen, S. 382.

⁷Wolfgang Fix, "Die Ironie im Drama Georg Kaisers" (Diss., Heidelberg, 1951), S. 186.

⁸Kurt Behrsing, Sprache und Aussage in der Dramatik Georg Kaisers (Diss., München, 1958), S. 153.

probe nicht bestehen konnten und daß die Wirkung auf die Gesellschaft ausbleibt. Statt dessen zieht sich Pygmalion in eine unschöpferische Bürgerlichkeit zurück. Zuletzt wird unser Blick auf die verlassene Werkstatt des Bildhauers gerichtet, in der die nun wieder tote Steingestalt im Mondlicht schimmert. Das Fazit dieses Künstlerdramas ist, daß der Bildhauer Pygmalion trotz der göttlichen Begnadung vor der verhärteten Menschheit scheitern muß.

Auch in Bellerophon (1944), dem letzten Stück der "Griechischen Dramen," steht eine Künstlergestalt im Mittelpunkt: der Jüngling Bellerophon, dem es durch sein Flötenspiel gelingt, sich den Nachstellungen der lüsternen Königin Anteia zu entziehen und das Ungeheuer "Chimaira" zu überwinden. Die rachsüchtige und verärgerte Königin befiehlt ihrem Statthalter Jobates, Bellerophon zu töten. Durch Zufall liest Jobates den Todesbefehl jedoch erst, nachdem Bellerophon sich in seine Tochter Myrtis verliebt hat und die beiden beschlossen haben zu heiraten. Die Königin Anteia versucht aber, das Glück dieses Paares zu zerstören, und nur durch den Eingriff Apollons, der das Paar durch das beflügelte Roß entführt, werden Bellerophon und Myrtis dem Zugriff des Bösen entzogen. Nicht auf der Erde, heißt es, kann das Glück dieses Paares besiegelt werden. Bellerophon erhält von Apollon ein "silbergleißendes Saitenspiel," das er nicht

mehr auf Erden, sondern nur von den Sternen aus zur Freude und Beglückung der Menschen spielen darf. Schon das vorher von Apollon verliehen Weidenspiel, die Flöte, hatte die Verheißung, jedes Ohr zu verwundern: "Doch stumpf und dumpf verhärtet Taubheit sich / und wüste Überlegung sinnt den Tod."⁹ Im Gegensatz zu dem irdischen Instrument erhält der Götterliebbling nun ein neues, von dem Apollon sagt:

Ergreife nun dies andre Saitenspiel,
das unvergänglich seinen Klang bewahrt
und durch den Himmel tönen läßt das Lied
dauernd von Myrtis und Bellerophon. (S. 376)

In diesem Drama hat Kaiser die Überhöhung des Künstlers ästhetisch-schön vollzogen, nachdem er vorher dargestellt hatte, daß dieser "reinste Mensch" die verhärtete Menschheit nicht aus ihrer Taubheit erwecken konnte. Darum wird Bellerophon in die Sterne versetzt, von wo aus er als Licht leuchten darf. Hierin liegt wiederum eine Verdammung einer philiströsen Menschheit, die den Künstler verkennt und ihn zu niederem Tun herabwürdigen will. Das von den Göttern entliehene Weidenspiel kann wohl ein Untier bezwingen, aber keine Menschenohren erweichen.

Bellerophon ist Kaisers letztes Stück. Im Schicksal dieses Musensohnes sieht sich Kaiser selbst verwirklicht, wie er in einem

⁹ Georg Kaiser, Bellerophon. In: Griechische Dramen, S. 375. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Brief an Cäsar von Arx erklärt:

Gestern habe ich das dritte hellenistische Stück vollendet: Bellerophon. Mein Schwanengesang. Ich habe mich selbst in die Sterne versetzt. . . . Ich bin heute sehr müde und gleichzeitig sehr erregt, denn es verschafft die seltsamsten Empfindungen, das Werk seines Lebens hinter sich zu haben.¹⁰

Kaisers Identifizierung mit dieser Künstlergestalt ging so weit, daß er seinen Freund von Arx in einem Brief bat:

Ich schrieb Ihnen früher einmal von meinem Wunsch im Wallis beerdigt zu sein. Das ist heute nicht mehr so wichtig. Wo ich falle, soll man mich ein-graben. Nur folgenden Grabstein wünsche ich mir:

BELLEROPHON

Nichts weiter auf dem Stein. Nur diesen Namen. Das Manuskript schicke ich am Donnerstag ab. Möge Sie die Dichtung nicht enttäuschen--es ist ein sehr persönliches Werk.¹¹

Wenn Kaiser sich mit der Gestalt des Bellerophon identifiziert, so kann das nicht heißen, daß damit die Künstlerproblematik in seinem Werk erschöpfend erfaßt ist. Erhellte wird nicht das Problem im Drama, wohl aber seine eigene Person. Der Vollständigkeit wegen haben wir hier jedoch seine Äußerung wiedergegeben. Unsere Darstellung versucht zu zeigen, daß die Dramen Kaisers--über die Selbstidentifikation hinausgehend--eine sehr viel komplexere Welt des Künstlers und seiner Probleme darstellen.

¹⁰Brief vom 2. April 1944 aus St. Moritz. Photokopie in der GKC. Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 61-62.

¹¹Ibid., S. 62.

Wenn wir Bellerophon als Kaisers Schwanengesang verstehen, so liegt die Deutung auf der Hand, daß es dem Künstler beschieden ist, in der Welt zu scheitern. Es scheint, als ob die Existenz des Künstlers nur mit Hilfe der Götter in höheren Gefilden möglich wäre. So versteht es wohl auch Cäsar von Arx, wenn er behauptet:

Es ist nicht von ungefähr, daß Georg Kaisers letzte Pläne um die Gestalt des göttlichen Erlösers kreisen. Er, der Dichter, der ein Leben lang von der Erneuerung des Menschen träumte, an sie glaubte, sie forderte--er weiß es nun, an der Schwelle des Todes: daß der Mensch sich nicht aus eigener Kraft zu erneuern vermag--daß er einzig und allein durch Gottes Gnade erlöst werden kann.¹²

In Bellerophon--wie auch schon in Pygmalion--zeigt Kaiser jedoch, daß die göttliche Gnade, in diesem Falle der antiken Götter, ihre Wirkung auf die Menschen verfehlt. Bellerophon mußte schließlich der Erde enthoben werden. Hierin sehen wir einerseits einen Fehlschlag des Künstlers in seinem Erneuerungswollen, anderseits aber auch ein Versagen der Götter, die das Bemühen des Künstlers förderten. Es kann sich also in diesem Drama nicht um die Frage eines antithetischen Entweder-Oders von göttlicher Gnade im Gegensatz zur menschlichen Erneuerung handeln, da ja die Gnade wirkungslos bleibt und die Erneuerung nicht zustande kommt. Es muß etwas anderes sein, was den Gehalt dieses Dramas ausmacht. Wir deuteten bereits an, daß die

¹²Cäsar von Arx, S. 381-382.

Gestalt des Künstlers hier eine Überhöhung erfährt. Den Künstler veranschaulicht Kaiser als Liebling und Günstling der Götter. Die Vertiertheit und Verhärtung der Menschheit machen eine Entführung des Künstlers von der Erde notwendig. Aus dieser Tatsache ergibt sich nicht eine Aufgabe der Erneuerungs-idee, sondern eine Manifestation ihrer Notwendigkeit. Kaisers Darstellung der beiden Fronten grenzt an Schwarz-Weiß-Malerei: Auf der einen Seite steht die ganz und gar verderbte Menschheit, auf der anderen Seite steht der von den Göttern begnadete Künstler. Dabei fällt auf, daß nicht der Künstler erlösungsbedürftig ist, sondern die ihm gegenübergestellte Menschheit. Daraus ergibt sich eine andere Perspektive, als wenn man den Menschen schlechthin mit dem Göttlichen konfrontiert sehen will. Es gilt zu beachten, daß der Künstler Vermittler und Repräsentant des Göttlichen auf Erden ist. Daß er dennoch in seiner Mission fehlschlägt, bestätigt eine ungeheure Verurteilung der Menschheit, die nun um so mehr Grund hat sich zu schämen, aber auch sich zu erneuern. Das Vorbild für diese Erneuerung liefert nicht nur Bellerophon selbst, sondern auch die anderen Hauptgestalten der "Hellenistischen Trilogie": Alkmene und Pygmalion.

Das Verhältnis zu einer Frau bringt den Künstler in Alain und Elise (1937) in tragische Verstrickung. Beim Portraitieren der

Fabrikantenfrau Elise erhält Alain seine Weihe als Künstler: Die "kühnste Eingebung" wird ihm geschenkt, der Maler schafft, was noch nicht ist. Die bürgerliche Frau mißversteht jedoch das ästhetische Erlebnis des Künstlers und verwechselt seine künstlerische Erleuchtung mit Liebe. Elise erschießt ihren Mann und klagt Alain des Mordes an. Tatsächlich wird Alain vom Gericht überführt und in die Verbannung geschickt. Alain widersetzt sich nicht diesem Urteil, sondern hofft, verbannt von der Gesellschaft, ihren Intrigen und ihrer Kunstlosigkeit, auf einer einsamen Insel ganz der Kunst leben zu können.

Auch in diesem Drama wird ein Künstler dargestellt, der sich in einer kunstfremden Gesellschaft nicht zurechtfindet. Der Fabrikant Dapperre will den Maler wie einen Tagelöhner für sein Schaffen entlohnern. Alain beklagt sich:

Ich wurde in meinem Leben noch nicht so verwöhnt,
 das mir mit einmal ganz leicht zu sein schien--
 verwandt dem Paradies, in dem ich wandeln durfte.
 Nun wollen Sie mich verstoßen: hier ist dein Geld,
 nun zieh'--im Paradies warst du nur Tagelöhner!¹³

Die Frau als Gegenspielerin des Malers erwartet dort Liebe, wo sie Kunst vorfindet. Das Gericht schließlich erkennt nicht nur den Künstler, sondern auch die Wahrheit. Ungewollt erweist die Gerichtsbarkeit dem Künstler einen Gefallen, indem sie ihn aus der Gesellschaft verbannt, in der der Künstler ohnehin nicht leben kann. Wenn Alain von Menschen umgeben ist, fühlt er eine ungeheure Leere um

¹³ Georg Kaiser, Alain und Elise (Zürich, New York, 1940), S. 13. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

sich. Zum künstlerischen Schaffen benötigt er Einsamkeit: "grüne Pflanzen und erblauten Himmel" (S. 90). Für Alain ist die Verbannung eine Befreiung aus der Wüste. Im Drama wird nicht mehr gezeigt, ob die Hoffnungen des Künstlers erfüllt werden, einen Vorgeschmack des "Paradieses" erhielt Alain aber bereits im Wintergarten des Hauses Dapperre. Hier befand sich der Maler in der Isolierung, abgeschlossen in einer künstlichen Welt unter Pflanzen. Wie in Rosamunde Floris und im Drama Der Gärtner von Toulouse so stellt auch hier das Gewächshaus eine mikrokosmische Idealwelt dar, in der Kaiser den Zustand der Ursprünglichkeit und des Paradiesischen veranschaulicht. Während die Liebenden in der pflanzenseligen Abgeschiedenheit in Rosamunde Floris zu einem mystischen Liebeserlebnis kommen, wird der Künstler hier zum Neuschöpfer, der der Natur die intimsten Geheimnisse ablauschen kann.

In den folgenden drei Dramen wird weniger das introspektive Selbsterlebnis des Künstlers untersucht als seine Stellung und seine Mission in der Gesellschaft. Der Maler Abel Parr verlegt sich in Vincent verkauft ein Bild (1937/1938) auf Betrug, um seiner wirtschaftlichen Not zu entkommen. Er, der sich mit Vincent van Gogh identifiziert, sieht keine Schuld in dem Vergehen, wenn er eine Kopie von dessen Selbstportrait als Original verkauft:

Ich wollte schaffen und nicht sterben. Nicht vom Ungeschaffenen weggerissen werden. Denn ich kann Großes leisten. Das weiß ich. Doch muß ich leben, um es zu beweisen.¹⁴

Auf den Vorwurf: "Große Gaben, mein Abel Parr, hat nur ein großer Mensch. Genie ist eine Frage des Charakters" (S. 30), führt Abel an:

Ich habe doch das Leiden verringern wollen, das in der Welt bei denen ist, die schaffen. Die den Auftrag haben die Schöpfung zu vollenden. Denn das ist Kunst. Versteht es der Zufriedene, der alles für vollkommen hält? Es trifft ihn kaum ein Tadel. Er ward nicht aufgerufen. Doch wir erhielten den bündigen Befehl ans Werk zu gehen. Erst dann ist alle Herrlichkeit von Himmel und von Erde vollkommen, wenn sie dem Menschenauge ganz erschlossen. Wir lehren sehn in unsren Werken. Laßt uns wirken zu eurem Heile. (S. 36-37)

Der Malerfreund Buxton macht Abel Parr zuerst moralische Vorwürfe wegen seines Verhaltens, sinkt aber vor Ehrfurcht nieder, als er die Schöpfungen des Künstlers sieht:

Wenn dir die Farbe rot fehlt, nimm mein Blut.
Es ist kein Mord--du schaffst die Welt, die
über uns hinaus kreist. Laß' Opfer rauchen.
Brandschatze--baue. Aus Asche steigt der
Phönix. Lockre die Schwingen ihm. Du--aller
Wohltat Übeltäter! (S. 74)

Während der Künstler in Alain und Elise ungerecht nach dem Gesetz verurteilt wird, fühlt sich der Maler in Vincent verkauft ein Bild anderen Moralgesetzen unterworfen als die übrigen Menschen. Das

¹⁴Georg Kaiser, Vincent verkauft ein Bild (Bühnenmanuskript der Felix Bloch Erben) (Berlin, o.J. 1938), S. 27. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

künstlerische Schaffen beherrscht sein Tun. Vor ihm müssen sich Moral und Recht beugen. Andere Maßstäbe gelten für ihn, der aufgrund seiner Berufung und Vision keinen irdischen Richter zu fürchten braucht, denn der himmlische Richter wird ihn am jüngsten Tage "zu seinen weißen Schafen stellen" (S. 75). Man wird hier an Georg Kaisers eigene Aussage vor Gericht erinnert, als man ihn wegen Unterschlagung anklagte. Auf die Frage des Richters, was geschähe, wenn jeder so handeln würde wie er, erklärte Kaiser dem staunenden Gericht:

Irrsinnig bin ich nicht, also muß ich irgendwie recht haben. In diese selbstverständlichen Alltäglichkeiten kann ich mich nicht hineinfinden. Ich kapiere es nicht. Man stelle nicht einen Heinrich von Kleist oder einen Büchner vor Gericht, das ist unfair. Das tut man nicht. Da ist kein Verhältnis von Recht und Unrecht . . . unsinnig ist der Satz: Alles ist gleich vor dem Gesetz. Ich bin nicht Jeder.¹⁵

Die Leistung entschädigt und entschuldigt den Künstler in den Augen Kaisers. In eigener Sache führte Kaiser vor Gericht an:

Wir haben so wenig selbständig produzierende Köpfe, daß niemand von uns es wagen dürfte, auf seine eigene Leistung zu verzichten. Und wenn Frau und Kind zu Dreck und Blut werden sollten--der produktive Mensch muß leisten bis zum Äußersten! . . . Tut dem Geist nicht weh, denn Geist ist schon eine unheilbare Wunde.¹⁶

¹⁵Zitiert nach: B. J. Kenworthy, Georg Kaiser (Oxford, 1957), S. xix.

¹⁶Ibid., S. xix.

In Kaisers Drama Das gordische Ei (1941)--in dessen Behandlung wir uns auf einen kurzen Hinweis beschränken wollen--kommt ebenfalls zum Ausdruck, daß der Wert eines Kunstwerkes alle anderen ethischen Maßstäbe in den Hintergrund treten läßt. Ein Dichtwerk, das Tausende beglücken kann, darf unter keinen Umständen unterdrückt werden: "Ja lieber einen Mord an einem Menschen, der den Verrat nicht scheut--um anderen Tausenden, die er als seinen Nächsten lieben sollte, das bißchen Freude, das man ihnen brachte, zu verringern. Ich könnte kalten Blutes diesen Mord begehen."¹⁷ In diesem Stück geht es darum, daß zwei Studenten ihr selbstgeschriebenes Stück unter dem Namen eines berühmten Autoren veröffentlichen. Das Bekanntwerden und Erhalten der Kunst entschuldigt auch in diesem Drama den Betrug.

Unter der Unbedingtheit des künstlerischen Schaffenszwangs steht auch der Dichter Hoff in Klawitter (1939/1940). Da ihm von den Nationalsozialisten Publikationsverbot auferlegt wurde, schreibt er unter einem falschen Namen: "Ich muß nur schaffen können," betont er.¹⁸

¹⁷ Georg Kaiser, Das gordische Ei (Bühnenmanuskript der Felix Bloch Erben) (Berlin, o.J. [1941]), S. 89.

¹⁸ Georg Kaiser, Klawitter (Bühnenmanuskript der Felix Bloch Erben) (Berlin, o.J. [1939/1940]), S. 66. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

In dem Schreibverbot sieht Hoff eine Herausforderung des Schicksals, das ihn zu bewußtem Schaffen treibt, während er rückblickend seine bisherigen Erfolge als unbewußte Leistungen charakterisiert. Er kann aber nicht so weit gehen, daß er sich opportunistisch den "Erfordernissen der Zeit" (S. 3) anpaßt, das heißt, das zu schreiben, was die Partei von ihm verlangt. Bei einer Radioansprache des Propagandaministers, die er in einer Konditorei mitanhört, kann er nicht mehr an sich halten vor Empörung und zertrümmert wütend das Radio. Daraufhin wird er den braunen Schergen überführt.

Kaisers Klawitter gibt ein Beispiel für den tragischen Untergang eines Dichters in der Zeit politischer Unfreiheit. Aber diese Zeit wird in der Hoffnung auf Besserung als Übergangszeit gekennzeichnet:

Tierzeit ist jetzt. Rudel brauner Wölfe vollführen
wüsten Überfall--bellen und beißen. Da ist heiserer
Lärm und Dunst von Blut. Der Tierheit Zeichen. Und
sie dauert, bis wieder eine Menschenzeit anbricht.
An einem Morgen ist die Sonne von größerer Kraft. Sie
löscht den Spuk aus. Wieder ist die Welt rein--dieses
Land, das deine Welt ist--und deine Werke sollen wieder
sein. (S. 12)

Es ist die Aufgabe des Künstlers, auf diesen Tierzustand der Menschheit hinzuweisen und an dessen Überwindung mitzuwirken. Kaisers Künstler sind solche Rufer in der Wildnis. Was der Dichter Ernst Hoff oben über den Tierzustand in der Hitlerzeit sagt, gilt auch für die Umwelt, in der sich Pygmalion und Bellerophon befinden. Dieser im Animalischen verhafteten Menschheit steht Kaisers Künstler als Typus des wahren Menschen gegenüber. Die Hoffnung für die Menschheit liegt

in den Werken des Künstlers, welche die Zeiten überdauern werden. In seinem Werk kann sich der Künstler verewigen: "Wir sterben an unseren Werken, damit sie in Ewigkeit leben. So sät der Tod das Leben aus. Trost in der Trostlosigkeit."¹⁹

Auf einen anderen zerstörenden Einfluß, dem der Künstler ausgesetzt sein kann, wiesen wir bereits anhand von Kaisers Drama Die Flucht nach Venedig hin, das wir unter den Liebesdramen behandelten. Hier ist es nicht die Gesellschaft, die zur Gefahr für den Schriftsteller Musset wird, sondern das Zerrbild einer Künstlerin, die das Liebeserlebnis sucht, um Stoff und Inspiration für ihre literarischen Erzeugnisse zu finden. Kaiser entlarvt diese dilettantische Verarbeitung von Erlebnissen als Unkunst.

Der Künstler ist für Kaiser im wesentlichen ein Neuschöpfer, dessen Schaffen nicht aus Nachahmung bestehen, aber auch nicht von einer Partei diktiert werden kann. So wichtig auch das Aufzeichnen und die gedankliche Verarbeitung von Erlebtem ist, bloßes Berichten

¹⁹ Georg Kaiser, "Not und Exil," aus: Die Deutschen oder der Sklavenaufstand in der Kultur [geschrieben 1941]. Zitiert nach: Maxim Gorki Theater (Bühnenblätter), Nr. 45 (6. Juni, 1961), GKC Mappe B 32.

von Erlebnissen kann keine Kunst sein. Der Maler in Alain und Elise brachte zum Ausdruck, daß der Künstler schaffe, "was noch nicht ist."²⁰ Für Kaiser ist die Verknüpfung von Kunst und Leben eine wichtige Voraussetzung des schöpferischen Prozesses. Beides muß Hand in Hand gehen: "Der schöpferische Mensch, der nicht lebt, denkt auch nicht,"²¹ heißt es in Anlehnung an das Diktum: "Ihr liebt schlecht--weil ihr schlecht denkt,"²² wie auch die Künstlerin Sand in Die Flucht nach Venedig das Urteil über ihre Afterkunst spricht: "Das Wort tötet das Leben."²³

Der Mißbrauch des biographischen Erlebnisses durch einen Kritiker zeigt Kaiser in Papiermühle (1926). Der Kritiker Duchut will das Geheimnis der Kunst des Dichters Ernest Ollier aus der

²⁰ Georg Kaiser, Alain und Elise (Zürich, New York, 1940), S. 9.

²¹ Undatierter Aphorismus Georg Kaisers. Zitiert nach: Bühnenblätter der Stadt Schleswig, Heft 4 (1950/1951), GKC Mappe B (V).

²² Georg Kaiser, "Die Sinnlichkeit des Gedankens," Europa-Almanach (1925). Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 697. Nachfolgend als Stücke.

²³ Georg Kaiser, Die Flucht nach Venedig (Berlin, 1923), S. 99.

Kenntnis biographischer--zum Teil pikanter--Details ergründen.

"Papiermühle" ist hier der Name eines Hotels, in dem sich der Dichter aufgehalten haben soll; der Name dient weiter dazu, das Schreiben des Kritikers zu satirisieren. Duchut geht von dem Grundsatz aus: "Es kann kein Mensch ohne erschütterndes Erlebnis solche flammenden Sätze schreiben."²⁴ Wenn Duchut seine Aufgabe formuliert, kann man nicht umhin, dabei an Kaisers eigene Kritiker zu denken, die ihn als gefühlsarm und konstruierend charakterisierten. Auf der Spur des Erlebnisanstoßes des Dichters sagt Duchut:

Ich will mein Meisterstückchen liefern. Hier schrieb Ernest Ollier seine "Francesca da Rimini". Es ist ein Liebesstück von einer Intensität der Glut, die in Paris aufhorchen machte. Aber man glaubte Ollier die Echtheit seines Feuers nicht. Weil keins seiner früheren Werke diese Note aufwies. Er gilt als kalt und konstruktiv. Das Hirn macht bei ihm alles. Gefühl ist dürr. Nach der landläufigen Meinung. Ich wurde anderer Ansicht. Es kann kein Mensch ohne erschütterndes Erlebnis solche flammenden Sätze schreiben. Ollier schrieb die Geschichte seiner Liebe, die er erlebte--mit einer Frau--hier, wo wir sind! (S. 41)

Tatsächlich verbrachte Ollier in dem bewußten Hotel eine Zeit mit einer Frau, die jedoch die Frau des Kritikers selbst war, was diesen wiederum hindert, über seine Entdeckung in der Presse zu berichten. Der gehässige Kritiker wird für seine Indiskretion in dieser Komödie bestraft, da er nur den eigenen Vorteil in seiner

²⁴ Georg Kaiser, Papiermühle (Potsdam, 1927), S. 41. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Sensationskritik sucht, während ihm das Werk des Dichters gleichgültig ist. Für ihn ist der Dichter ein Mittel zum Zweck, wie Francine feststellt: "Er betitelt dich seinen Vorspann in die Ewigkeit. Ob dein Werk wichtig ist, entscheidet bei ihm nicht. Er berechnet nur den eigenen Vorteil" (S. 59).

In humoriger Weise zeigt Kaiser in diesem Drama die Gefahr, die dem Künstler durch verfälschende Kritik drohen kann. Auch hier wird der Künstler und sein Schaffen wieder einer unverständigen Gesellschaft, repräsentiert durch den Zeitungskritiker, gegenübergestellt. Der übereifrige und selbstsüchtige, in die Privatangelegenheiten des Dichters schnüffelnde Kritiker ist dem schöpferischen Geheimnis des Künstlers fern. Wenn es auch gewaltiger Erschütterungen bedarf, um ein Dichtwerk zu erschaffen, so erklärt sich die Person des Dichters weder aus dem Werk noch umgekehrt. Kaiser schreibt in einem Brief hierzu:

Keinem Erlebnis wird irgendein Werk gerecht. Noch grauenhafter ist die Umkehrung: das Werk--oder die Werke verkümmern das Erlebnis, das ich selbst bin. Begreifen Sie so meine Weigerung mich irgendwie mit meinem Werk zu identifizieren--mein gleichmütiges Hinweggleiten über Unterhaltungen, die meinem Schaffen galten. Ich lehne es ab: nicht mehr zu sein als mein Werk. Ich dulde nicht die Verstümmelung meines Erlebnisses, indem ich auf die vorliegenden Werke festgenagelt werde. Diese zufälligen Werke sind --eben sehr zufällig: Anekdoten des ungeheuren Erlebnisses, das ich bin.²⁵

²⁵Brief vom 10. 2. 1921 an Herrn Schach. (Aus dem Münchener Gefängnis--fünf Tage vor der Verurteilung) Zitiert nach: Stücke, S. 675.

Der Übergang von Kunst und Leben, das Verschwimmen von Wirklichkeit und Illusion, ist ein weiterer Aspekt des Künstlerproblems, der in Zweimal Oliver (1925/1926) und Der Protagonist (1920) behandelt wird. Der Verwandlungskünstler Oliver--dessen Eheprobleme wir bereits innerhalb der Liebesdramen besprochen--steht in seiner materiellen Abhängigkeit einer vertrauenslosen und lieblosen Welt gegenüber. Auf dreifache Weise versucht Oliver seine Isoliertheit zu überwinden. Zunächst setzt er sein Vertrauen auf seine Tochter, wird aber enttäuscht. Dann versucht er in seinem Doppelgänger, seinem zweiten Ich aufzugehen, indem er ihn erschießt und sich selbst zu vernichten glaubt. Schließlich bleibt ihm kein anderer Ausweg als eine Flucht in den Wahn. In einer Irrenanstalt gewährt man ihm, die Personen zu verkörpern, die er früher als Verwandlungskünstler auf der Bühne darstellte.

Während die Frage der Kunst und des Künstlers für das Drama Zweimal Oliver mehr peripherische Bedeutung hat, wird die Kunst des Darstellens für den Schauspieler in Der Protagonist eine Frage des Seins. Seine Kunst sieht der Protagonist nicht in der Fähigkeit, etwas zu imitieren, sondern das zu sein, was er agiert:

Ich wäre nicht der Künstler, der ich bin, wenn ich der Lüge ausweiche und nicht mit einem Sturz von Lust an ihr mich in jede Verstellung schickte. Warum reiße ich die Zuschauer hin, wie keiner, der noch spielt? Warum stockt ihnen das Blut unterm Herzen?-- --weil ich der bin, der oben agiert, mit jedem Höcker der Haut, mit jeder Furche der Hand, der bin,

wer lacht oder rast. Bin und bin und bleibe--.²⁶

Nur wenn der Protagonist seine Schwester ansieht, kann er in ihrem "Gesicht des Spiegels der Wahrheit" (S. 9) in die reale Welt zurückfinden. Aber eine einzige Lüge der Schwester macht die ganze Existenz des Protagonisten zunichte, und die aufzuführende Komödie wird in eine Tragödie umgewandelt, da der Protagonist die Schwester wegen ihrer Unwahrhaftigkeit ersticht. Danach verspricht er, die beste Rolle zu spielen, "die zwischen echtem und gespieltem Wahnsinn nicht mehr unterscheiden läßt" (S. 24).

In dem Verhalten des Protagonisten zeigt sich etwas von der Unbedingtheit und dem Zwang, denen der Kunstschaffende untersteht. Er geht in seiner Kunst ganz auf und geht zugleich mit ihr unter. Nachdem der Spiegel der Wahrheit, der ihn wieder ins reale Leben hätte zurückrufen können, getrübt ist, gibt es für den Protagonisten nur noch das ganze Aufgehen in der Rolle, aber keine Rückkehr mehr.

Es ist ein Wesensmerkmal aller Künstlergestalten Kaisers, daß sie im Banne ihres Kunstschaffens stehen. Die Bühnenkünstler

²⁶ Georg Kaiser, Der Protagonist (Ein Akt Oper. Musik von Kurt Weill) (Leipzig, 1925), S. 9. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Oliver und der Protagonist unterstehen so sehr der totalen Wirkung ihrer eigenen Darstellungskunst, daß sie Schein und Sein, Wirklichkeit und Illusion nicht mehr zu unterscheiden wissen.

Die Frage nach der künstlerischen Inspiration führte zu dem Problem von Kunst und Leben, Künstler und Erlebnis, wie es in Papiermühle und Die Flucht nach Venedig untersucht wurde. Kaisers Bild des Künstlers zeigt, daß dessen Kunstwerk kein Abklatsch irgendeines Erlebnisses sein kann, sondern daß es sich grundsätzlich um eine Neuschaffung des noch nicht Dagewesenen handelt, wobei ein Erlebnis wohl die Erschütterungen und den Anstoß für dieses künstlerische Schaffen liefern kann. Kaiser besteht darauf--nach seiner brieflichen Äußerung--daß er mehr als sein Werk und auch mehr als ein Erlebnis sein müsse. Duchut wurde als Anti-Ideal eines Kritikers herausgestellt, und die Pseudokunst einer George Sand wurde als eine Gefährdung für den Dichter Musset aufgezeigt.

Das Motiv der vertierten Menschheit--wie wir es bereits in anderen Dramen Kaisers sahen--kehrt auch in den Künstlerdramen wieder. Das Zerdrücktwerden des Künstlers Hoff von einem politischen Machtapparat kam in Klawitter zur Anschauung. Hier wurde vor allem die Hoffnung auf eine bessere Zeit, die Menschenzeit, ausgesprochen, in der das Werk des Künstlers wieder zur Geltung kommen soll.

Wenn auch der Zwang des Schaffen-Müssens den Maler in Vincent verkauft ein Bild zum Betrug treibt, so entschuldigen seine Schöpfungen doch sein Handeln. Der Künstler lebt nach eigenen, nicht gesell-

schaftlichen Moralprinzipien. Das künstlerische Schaffen steht in diesem Drama--wie auch in Das gordische Ei--an erster Stelle. Konventionelle Moralgesetze sind für den Künstler von untergeordneter Bedeutung.²⁷

Um schaffen zu können, braucht der Maler in Alain und Elise eine paradiesische Einsamkeit. Für ihn ist die Gesellschaft eine kunstlose Wüste. Man glaubt ihn zu bestrafen, indem man ihn auf eine Insel verbannt, doch erhofft er sich--ähnlich wie Gauguin--fern aller Zivilisation ein Dasein für die Kunst.

Es gehört zur tragischen Erfahrung des Künstlers, daß er . an der leidvollen Weltwirklichkeit scheitern muß. Daß es dem Künstler trotz der ihm geschenkten göttlichen Kraft nicht gelingt, die Menschen aus ihrer Animalität zu einem höheren Menschentum zu führen, ist eine niederschlagende Verurteilung der zeitgenössischen Gesellschaft. In Bellerophon und Pygmalion hat Kaiser die Erneuerungsbedürftigkeit der Menschen am nachdrücklichsten dargestellt. Gegen die Verstocktheit, Taubheit und Uneinsichtigkeit der Menschen kämpfen hier "Götter selbst vergebens." Für den Künstler bleibt nur die Hoffnung--wie es Kaiser in seinem persönlichen Kommentar formulierte--daß er wohl an seinen Werken stirbt, sie aber über die Zeiten hinaus bestehen bleiben.

²⁷ Georg Kaiser, "Dichter und Regisseur" (undatierte Handschrift im Kaiser Archiv). Zitiert nach: Stücke, S. 668. Hier macht Kaiser folgende aufschlußreiche Bemerkung: "Einseitigkeit und Ungerechtigkeit als prägnanteste Vorzüge des schöpferischen Menschen nehme ich auch für mich in Anspruch."

VIII.

DER NEUE MENSCH

In unserer bisherigen Betrachtung hat sich immer wieder gezeigt, daß die Idee der Erneuerung des Menschen bei Kaiser im Mittelpunkt stand. Bei der Untersuchung von Einzelthemen konnte festgestellt werden, daß die Erneuerung vom einzelnen ausgehen und dann auf die Gesellschaft übergreifen soll. Kaiser setzt sich in seinen Dramen mit den Möglichkeiten auseinander, die dem Menschen auf dem Wege zur Erneuerung offenstehen. Dabei kommt es ihm nicht so sehr auf die gezeigte Wirkung des einzelnen auf die Masse an, sondern auf die Intensität, mit der diese Erneuerung im Individuum vor sich geht. Zu dieser Frage äußert sich Kaiser in seiner programmatischen Schrift "Formung von Drama":

Darstellung von Energie ist dem Menschen aufgegeben--mit dem natürlichen Gebot seiner Vitalität. Die befiehlt allein und einzig. So gelingt endlich die Sichtung von Zweck des Seins, der von düstern Mutmaßungen noch mannigfach umschwärmt und geschwärzt. Zweck ist Energie--von Ursprung bis in die Vollendung. Energie um der Energie willen--da fällt Tun und Sein des Tuns ineins; die Ergebnisse sind Nebensächlich. Suche nach äußerster Darstellung von Energie ist Weg des Menschen. Aufgerichtet und umgeworfen schon zahllose Möglichkeiten. Alles ist Durchgang zur mächtigeren Darstellung. Nicht um des Knalleffektes--um der Darstellung willen. Mit Ziel--mit Zweck des Endes sänke der Mensch zusammen zur affigen Ungeburt. Er lebt, pocht Atem um der Auferstehung willen.

Die ist immer das Heute--das Nun--die pralle
Sekunde.¹

In dieser bemerkenswerten Äußerung Kaisers liegt der Schlüssel zur Erklärung seiner Menschendarstellung, da sie auf die Erneuerungsmöglichkeiten des Menschen hinzielt und den erneuerten Menschen "aufgerichtet" und "umgeworfen" zeigt. Die Energie, die Kraft des Menschen zur Erneuerung, beweist sich demnach im untergehenden und scheiternden genauso intensiv wie im Überwindenden Individuum. Es ist die Idee, die an ihrer Intensität gemessen werden soll.

Die Funktion des Dramatikers sieht Kaiser darin, daß er zur Enthüllung des vollendeten Weltallbildes im einzelnen aufruft:

Kein Mensch ist erhaben über dem andern Menschen--
in jedem vollendet sich das Weltallbild--und das
Weltallbild ist in Unendlichkeit millionenmal
vollkommen.

So trägt jeder sein Weltallbild aus eigener Leistung
vor sich--hinter Vorhängen dunkel und schwächer
sichtbar und deutlich--: zur Enthüllung, die große
Arbeit ist, aufruft das Werk, das oben gespielt wird
--: denn hier mühte sich einer um Deutung und Sicht-
barmachung seines Weltallbildes--in Mühe vorbildlich
den andern und jedem unten zu gleicher Mühe der
Schöpfung, die in allen pulst.²

¹Georg Kaiser, "Formung von Drama," Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Jg. XXXIII (1922), S. 53. Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder (Köln/Berlin, 1966), S. 684-85. Nachfolgend als Stücke.

²Georg Kaiser, "Dramatischer Dichter und Zuschauer," Der Zuschauer (Blätter des Neuen Theaters), Jg. I, i (1919). Zitiert nach: Stücke, S. 666-667.

Demnach ist die Wandlung des Menschen insofern keine gesellschaftlich-ideologische, sondern eine individuell-charakterliche, die die Grundlage für die Erneuerung darstellt. Die gedankliche Anregung durch das Drama soll den Menschen auf seine in ihm wohnenden positiven Kräfte aufmerksam machen:

Die Menschheit hat sich in ihren Dramendenkern ungeheure Dinge vorgenommen; machen sie euch das Leben jetzt schwer--in euren Enkeln triumphiert das Resultat: das Individuum denkt formend--formt denkend.³

Daß es sich hierbei nicht um ein fest umrissenes Programm handelt, sondern um einen Aufruf, ist offensichtlich. Die Idee der Erneuerung bei Kaiser kann nicht ideologisch fixiert werden, sondern soll durch Freimachung der humanen Kräfte im Individuum vor sich gehen. Kaiser glaubt an den Menschen, "denn mit dem Glauben errichtet sich schon der Dom, der seine Gründe tief im Erdreich hat und mit der Spitze in den Himmel stößt!"⁴

³Georg Kaiser, "Der Mensch im Tunnel" [Der Dichter und das Drama] Das Kunstblatt, Jg. VIII (1924). Zitiert nach: Stücke, S. 691.

⁴Georg Kaiser, "Der kommende Mensch" [Dichtung und Energie] Hannoverscher Anzeiger, Nr. 88 (9. 4. 1932), S. 3. Zitiert nach: Stücke, S. 683. Auf die Vollkommenheit des Menschenweisend; schreibt Kaiser (S. 680): "Der Mensch ist vollkommen von Anfang an. Mit der Geburt tritt er vollendet auf. Nicht aus ihm kommt die Einschränkung, in die er später fällt, --in ihn, von der Mißform unserer Daseinsführung verbildet, drängt sich die Bindung."

Bei der Betrachtung der drei folgenden Dramen Die Bürger von Calais (1912/1913), Hölle Weg Erde (1918/1919) und Nebeneinander (1923) zeigt sich die Verwirklichung des neuen Menschen in den tragenden Gestalten. Als Folge ihrer Menschenliebe werden in ihnen Opferbereitschaft und Verantwortung für den Mitmenschen zum Merkmal des neuen Menschen.

Das Drama Die Bürger von Calais gründet sich auf die Geschichte des Hundertjährigen Krieges (1339-1453), als die Stadt Calais von einem englischen Heer belagert wurde, um für England einen leicht zugänglichen Hafen in Frankreich zu gewinnen.

In dem Bühnenspiel wird die Bürgerschaft von Calais davon in Kenntnis gesetzt, daß der englische König die Stadt und den Hafen unzerstört lassen will, wenn "sechs der Gewählten Bürger aus dem Tor aufbrechen--barhäuptig und unbeschuh't--mit dem Kittel des armen Sünders bekleidet und den Strick im Nacken"⁵ die Schlüssel der Stadt überreichen.

⁵ Georg Kaiser, Die Bürger von Calais (Berlin, 1914). Zitiert nach: Georg Kaiser, Die Bürger von Calais, Eingeführt und herausgegeben von Walter Urbanek (Bamberg und Wiesbaden, 1965), S. 13. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

Die Bürger haben die Wahl zwischen Zerstörung von Hafen und Stadt oder bußfertigem Gang von sechs ihrer Gewählten. Der Hauptmann Duguesclins appelliert an den Stolz der Einwohner und fordert mutig zur Verteidigung und Selbstzerstörung auf, um dem König von England die Beute zu entreißen. Mit heroischer Todesverachtung verlangt Duguesclins den glorreichen Untergang von Calais.

Der Gegenspieler des Haudegens Duguesclins ist Eustache de Saint-Pierre. Sein Aufruf gilt dem Schutz und der Bewahrung der Stadt um des Werkes willen, des Hafens, den sie gebaut haben:

Ihr müßt es schützen--mit allen Sinnen--mit allen Taten. Wer seid ihr--am Rande eurer Taten? Mit euren Seufzern verklungen--mit eurer Erschaffung verworfen--vor eurem Werk armselige BÜßER! (S. 18)

Eustache verweist auf die Vergänglichkeit des streitenden Königs und stellt demgegenüber die Dauerhaftigkeit des Werkes heraus. Mut, der zur Zerstörung führt, ist für Eustache im Grunde dumpfe Feigheit:

Wo ist Mut, wenn seine Tat nicht bis an ihr Ende rollt?--Was gilt diese Tat noch, wenn sie dich dumpf zwingt?--Wenn du heute alle Straßen um dich verschüttetest--lobt dich morgen dein Weg?--Es kostet dich keinen Mut: du mußt ihn schreiten--dieser ist noch übrig! Den stürmst du keuchend hinaus--wie ein Flüchtling keucht von seiner Flucht! Auf ihm fliehst du in deine Tat. (S. 22)

Flucht, Dumpfheit und Kurzsichtigkeit sind die Merkmale des mit Begriffen wie Ruhm und Ehre protzenden Patrioten. Wirklicher Mut dagegen und aufbauende, bewahrende Tatkräftigkeit bezeugen sich in Eustache, durch dessen Beispiel sich sechs Bürger zum Opfergang

bereitfinden. Duguesclins, der eingefleischte Militarist hingegen, wechselt ins englische Lager über: "Der König von England soll mich schicken, wo mein Schwert noch dient!--" (S. 27).

Dadurch, daß statt sechs nun sieben Opferwillige bereitstehen, ist es jedem anheimgestellt, sich zum Ausscheiden zu entschließen. Aber alle sieben verharren auf ihrem einmal gefaßten Entschluß und bekräftigen ihn dadurch aufs neue. Dieses "doppelte Dastehen" (S. 55) seiner Mitstreiter ist Eustaches stärkster Trumpf gegenüber seinem Antagonisten Duguesclins. Doch der Prüfungen sind noch nicht genug: Durch eine Auslosung mit Kugeln, die Eustache absichtlich ohne Entscheidung ausgehen läßt, prüft er erneut die Standhaftigkeit der Opferbereiten. Für Eustache ist es wichtig, daß niemand die Entscheidung vom Morgen durch ein Ausscheiden am Abend entwerten würde. Darum hält er die Freiwilligen in unverminderter Spannung. Schon darin, daß sie eine Entscheidung suchen, sieht er einen Frevel:

Ihr buhlt um diese Tat--vor ihr streift ihr eure Schuhe und Gewänder ab. Sie fordert euch nackt und neu. Um sie klirrt kein Streit--schwillt kein Brand--gellt kein Schrei. An eurer Brunst und wütenden Begierde entzündet ihr sie nicht. Eine klare Flamme ohne Rauch brennt sie--kalt in ihrer Hitze--milde in ihrem Blenden. So ragt sie hinaus--so geht ihr den Gang--so nimmt sie euch an:--ohne Halt und ohne Hast--kühl und hell in euch--ihr froh ohne Rausch--ihr kühn ohne Taumel--ihr willig ohne Wut--ihr neue Täter der neuen Tat!-- --. (S. 56-57)

Trotz der tobenden Massen vor dem Eingang, die eine Entscheidung verlangen, vertagt Eustache die Beratung und überläßt die

Entscheidung dem nächsten Morgen: die zuerst erscheinenden sechs Bürger sollen vor die Stadt ziehen und das Opfer auf sich nehmen. Doch während der Nacht hat Eustache den Sechsen den Weg gebahnt, indem er sich das Leben nahm: "Sie müssen sich eilen--wenn sie mir folgen wollen--ich bin vorausgegangen!--" (S. 75). Diese Nachricht überbringt der greise Vater Eustaches den hadernden Menschen auf dem Markt. Durch Eustaches Tat sind die Opferbereiten geläutert, vorbereitet und gereift:

Hielt er euch nicht wach vor dieser Tat, um würdig zu sein? Scheuchte er nicht den Schlaf von euren Lidern mit Mühe und Mühe? Erfand er nicht Mittel und Mittel, mit dem er euch dicht und dicht schob? Hielt er euch nicht bis diesen Morgen hin? Ließ er euch einmal dem trägen Schlummer verfallen? Entzog er euch die kleinste Frist? Wachte er nicht über euch? Steht ihr jetzt nicht reif hier und seht mit klaren Augen eure Tat an?-- -- --. (S. 76)

Nachträglich erklärt hier der Vater Eustaches die Handlungsweise seines Sohnes, der die Opferwilligen reif gemacht hat, durch das Tor zu gehen.

Nun tritt eine überraschende Wende im Handlungsverlauf ein: Der Bote des Königs erscheint und bringt die Botschaft von der Begnadigung, da dem König in dieser Nacht ein Sohn geboren wurde. "Calais und sein Hafen sind ohne Buße von der Zerstörung gerettet!" (S. 79), heißt es an dieser Stelle. In dieser unverhofften Wendung könnte man eine Ironie Kaisers sehen, die den Opfertod Eustaches sinnlos machen würde. Aber man muß in Betracht ziehen, daß Eustache mit seinem Selbstmord nicht die Stadt retten wollte, denn deren

Rettung war bereits durch die Opferbereitschaft der andern sechs sichergestellt. Durch seinen Tod wollte Eustache die Freiwilligen-- von denen er sicher war, daß sie alle erscheinen würden--zusätzlich für ihre Tat würdig machen, indem er ihnen voranging und den Weg wies. Der Unterschied zwischen seiner Opfertat und dem hypothetischen Opfer des Soldaten Duguesclins, der sich auch im Kampf opfern wollte, wird hier wesentlich. Voll Wut und Haß auf den Feind, war Duguesclins bereit, für seinen soldatischen Ehrbegriff in den Tod zu gehen, während sich Eustache durch seine überlegte Selbstaufgabe auszeichnet. In Eustache zeigt sich am Ende des Dramas der vollendete Mensch im Opfertod, vor dem sich selbst der König als "seinem Überwinder" (S. 80) verneigen soll.

Man hat gemeinhin in dem Opfertod Eustaches die vorbildliche Aufopferung des einzelnen für das Allgemeinwohl gesehen. Wir möchten jedoch seinem Tod eine spezifischere Bedeutung geben. Durch seinen Opfertod hat Eustache zweierlei erreicht: einmal vollbrachte er dadurch die Läuterung der sechs, zum andern aber überwand er die Ideologie der Zerstörung, wie sie von Duguesclins vertreten wurde. Dabei ist bedeutsam, daß Läuterung und Überwindung Hand in Hand gehen, denn die Beständigkeit der sechs Opferwilligen bedingt diese Überwindung. Schon der Rücktritt von einem der sechs Bürger hätte die Überzeugungskraft der Haltung Eustaches geschwächt und deren Eindeutigkeit in Frage gestellt. Um diese Unabänderlichkeit des Entschlusses ging es und nicht so sehr um eine inhaltlose "Intensität

der Opferbereitschaft," wie Lämmert betont.⁶ Den Beweis für den Gehalt und die Dauerhaftigkeit ihres Entschlusses zum Opfer müssen die Bürger erst erbringen. Eustache weiß um die Gefahr einer leeren Intensität. Darum schreitet er zur Prüfung der Opferwilligen. Da Lämmert zu schwerwiegenden Anwürfen in seiner Deutung kommt, wollen wir kurz auf seine Argumente eingehen. Lämmert sieht in Kaisers Die Bürger von Calais bedenkliche Tendenzen vorweggenommen, die er wie folgt beschreibt:

So stellt dieses Bühnenspiel von 1913 im Faltenwurf mächtiger Ideen keineswegs utopische Ideale, sondern vorausnehmend die harten Wirklichkeiten einer Epoche zur Schau. Führer-Erbötigkeit der Masse, Opferexzesse gerade der Besten, totalen Funktionalismus und--Sehnsucht nach Frieden ohne Gewalt. Und es zeigt vor allem die Verkehrung von Mittel und Zweck. Opfergesinnung, die sich durch Ansporn zur Unbedingtheit über ihren Gegenstand erhebt,⁷ ist Hybris so gut wie der Machtrausch der Tyrannen.

Wir werden in Kaisers Die Bürger von Calais nicht mit einer undifferenzierten Opferbereitschaft an sich konfrontiert, sondern mit zweierlei Arten: der stoisch-soldatischen des Duguesclins und der sich selbst entäußernden der sieben Bürger. Nach dem ersten Akt hat die letztere Art über die zerstörenden Mächte gesiegt. Von hier an geht es nicht mehr um Opferbereitschaft, sondern um deren Bewährung.

⁶Eberhard Lämmert, "Georg Kaiser. Die Bürger von Calais," Das deutsche Drama. Vom Barock bis zur Gegenwart II, Hrsg. von Benno von Wiese (Düsseldorf, 1960), S. 323.

⁷Ibid., S. 324.

Wenn wir das Anliegen Eustaches, das in der Überwindung der zerstörerischen Ideologie liegt, als eine Sache bezeichnen, dann wird die Opferbereitschaft der sieben sehr wohl zum Maßstab ihres Handelns und nicht zum Selbstzweck, wie es Lämmert versteht: "Opfergesinnung, die an der Intensität, nicht an der Sache gemessen wird, bringt in Wahrheit die Sache dem Ich zum Opfer."⁸ Das Entscheidende ist, versichert Eustache den Bürgern, daß die Tat "bis an ihr Ende rollt" (S. 22). Die Beharrlichkeit der sechs--Lämmert spricht von Intensität--ist entscheidend für den Erfolg der Sache: der Überwindung des Zerstörerischen. Daß die Opferbereitschaft neben der Rettung der Stadt noch einen Sinn hatte, unterstreicht Eustache in seiner Rede: "Womit schlug ich ihm [Duguesclins] das Schwert aus seiner Hand?" (S. 53). Die Antwort gibt er selbst:

Ihr überbotet die geforderte Zahl und sprengtet unsern Kreis wieder, der fast geschlossen war. Der eine von euch beiden gab jedem seinen Entschluß zurück und entließ alle. Nun wurde jeder übrig--der Siebente--der Überzählige hinter sechs--.
(S. 54-55)

Kaisers Bürger verbluten nicht--wie Lämmert meint--für den, "der ihnen die Parole gibt,"⁹ sondern doch eben für die Sache. Das wird erneut deutlich, als Eustache am Morgen des Opfertages nicht erscheint und die Masse des Volkes ihn verwünscht und sich sogleich um die Führung Duguesclins bemüht. Duguesclins, nicht

⁸Lämmert, Die Bürger von Calais, S. 323.

⁹Ibid., S. 323.

Eustache, ist der Führer, der Untertanengeist und Opferexzesse fordert; er ist bereit, die Massen vor "die Kanonen" zu stellen. Eustache hingegen tritt von der Lebensbühne ab, sobald er seine Aufgabe erfüllt sieht.

So können wir folgern, daß die Erhaltung des Werks, des Hafens, von dem im ersten Akt so viel die Rede ist, durch das Ausscheiden Duguesclins und die Annahme des Bußgangs der Bürger grundsätzlich gesichert ist. Im zweiten Akt geht es dann nicht um die "bloße Dekoration ihrer Hingabe,"¹⁰ auf Kosten der Sache, sondern zusammen mit der Rettung des Hafens geht es um die Überwindung der Ideologie, die den Hafen gefährdet. Die Gegenüberstellung dieser beiden hier vertretenen Haltungen erinnert an Heinrich Bölls Unterscheidung zwischen denjenigen, die vom "Sakrament des Büffels" gegessen haben und denen, die vom "Sakrament des Lammes" essen.¹¹ Die Opferwilligen überwinden schließlich den zerstörerischen Militarismus; es kommt durch Eustaches Opfer tatsächlich zur Erhaltung des Friedens ohne Gewalt. Wie die Opfertat der sechs nach der Froissartschen Chronik die Bewahrung der Stadt Calais bewirkte, so

¹⁰ Lämmert, Die Bürger von Calais, S. 323.

¹¹ In Billard um halb zehn (Köln/Berlin, 1959) verbindet Heinrich Böll Tiermetaphern mit religiösen Symbolen: Das Sakrament des Büffels verkörpert Zerstörung, während das Sakrament des Lammes Gewaltlosigkeit und Wahrheit bedeutet.

erreicht die Opfertat Eustache de Saint-Pierres neben der Rettung der Stadt noch den Sieg des Friedens über den Krieg, der Liebe über die Gewalt: "ich habe den neuen Menschen gesehen--in dieser Nacht ist er geboren!" (S. 78).

Der neue Mensch ist somit nicht ein homo absconditus, wie Lämmert schreibt,¹² sondern ein Mensch, der herausgerufen wird aus der Masse, der sich verantwortlich fühlt für das Wohl seiner Mitmenschen und der zur Tat schreitet, indem er das Werk der Menschen schützt. Kaiser weiß um die Gefahren des Führertums und er warnt hier wie in anderen Dramen vor seinem Mißbrauch. Der neue Mensch bei Kaiser ruft nicht zu blindem Gehorsam und leerer Opferbereitschaft auf. Vielmehr wirkt er als Anreger, der die Menschen herausführt aus dumpfer Befangenheit und egoistischer Animalität zu höherer Einsicht und zum humanitären Einsatz für den Mitmenschen. Duguesclins und Eustache fühlten sich beide aufgerufen. Doch nur Eustaches Weg führt zur Erleuchtung, zur Erhaltung des Humanen, zur Bewahrung von Leben und Werk der Bürger. Statt Waffengewalt gebraucht Eustache Überredung, die zur Einsicht führt, daß es ein falscher Mut ist, der zur Waffe greift. In Eustaches Tod triumphiert neues Menschentum über den alten Adam.

¹² Lämmert, Die Bürger von Calais, S. 321.

In Kaisers Drama Nebeneinander (1923) leben die Menschen nicht füreinander oder miteinander, sondern einfach nebeneinander. Vor dem Schalter eines Pfandleihers inmitten einer Großstadt zeigt Kaiser das soziale Elend und veranschaulicht zugleich die Gleichgültigkeit der Mitmenschen.

Gegenspieler des menschlich empfindenden Pfandleihers ist der grenzenlose Egoist Neumann. Für ihn sind andere Menschen lediglich manipulierbare Objekte. Daß sich seinetwegen ein Mädchen das Leben nehmen will, berührt ihn kaum; es ist ihm höchstens peinlich.

Ein Brief Neumanns, der das Mädchen Luise vom Selbstmord abhalten soll, gerät durch Zufall in die Hände des Pfandleihers. Da die Anschrift unleserlich geworden ist, sucht der Pfandleiher verzweifelt nach dem Briefschreiber. Dieser Brief reißt den Pfandleiher aus seiner alltäglichen Routinearbeit, er fühlt sich plötzlich für andere verantwortlich: "So kann es einen Menschen überfallen--mitten im Alltag."¹³ In seinem Eifer gerät der Pfandleiher nun mit dem Gesetz in Konflikt, da er in der Eile ein verpfändetes Kleidungsstück anzog. Dadurch verliert er seine Geschäftskonzession und scheidet aus Verzweiflung mit seiner Tochter aus dem Leben.

Wie in Der gerettete Alkibiades, so wird auch hier der Zufall

¹³ Georg Kaiser, Nebeneinander (Potsdam, 1923). Zitiert nach: Georg Kaiser, Stücke, S. 263. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

im Leben des Pfandleihers zum Anstoß, der das Ungeheure herausschleudert: "Der Zufall wächst in riesigen Zwang--hier ist nun jeder verpflichtet!!" (S. 305). Doch nur der Pfandleiher steht unter diesem Zwang. Niemand sonst fühlt sich für den Nächsten verantwortlich: "Ach was: hier wird nicht mit Gefühlen gearbeitet--in Geschäften eiskalt!" (S. 282).

Es ist nicht entscheidend, daß des Pfandleihers Sorge um einen anderen Menschen inzwischen gegenstandslos geworden war, da Neumann bereits nach einem Durchschlag einen neuen Brief aufgesetzt und abgeschickt hatte; wesentlich ist hier, daß ein Mensch aufbrach und sich für einen anderen Menschen einsetzte.¹⁴ Kaiser greift einen Pfandleiher heraus, da der durch seinen Umgang mit den Armen und durch sein Vertrautsein mit deren Los eigentlich abgebrüht sein sollte. Darum ist es bemerkenswert, daß er sofort nach dem Lesen des Briefes seinen Kunden gegenüber eine menschliche und hilfreiche Haltung annimmt. Nicht das Ziel oder die Erfüllung des selbstgestellten Auftrages bestimmen den Wert der Handlung, sondern einzig und allein: "für einen fremden Menschen sich auf den Weg gemacht zu haben!--Darin liegt der Sinn und die Vollendung des Abenteuers" (S. 318). Dabei obliegt es keinem Zweifel, daß es sich bei dem

¹⁴Da die Aufopferung des Pfandleihers sinnlos geworden war, rechnet Guthke Nebeneinander zu den Tragikomödien Kaisers. Karl S. Guthke, Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie (Göttingen, 1961), S. 344.

Pfandleiher um eine echte Wandlung handelt, die sich nicht in leeren Worten oder inhaltsloser Intensität erschöpft. Er bleibt seinem Vorsatz, anderen zu helfen, bis zur letzten Konsequenz treu.

In dem Pfandleiher und seiner Gehilfin, der Tochter, zeigt Kaiser, worauf es beim neuen Menschen ankommt. Im Kontrast zur gemeinen Welt wirkt ein solcher Erneuerter wie ein Wahnsinniger: "man muß schon irrsinnig sein, um für die Qualen anderer Verständnis zu haben" (S. 307). Wie der neue Mensch von der Allgemeinheit aufgenommen wird, charakterisiert der Pfandleiher im Gespräch mit seiner Tochter: "Es kommt der Ekel dazu vor der Harthörigkeit der andern. Wer wollte uns helfen? Wer sprang aus seinen Geleisen und stärkte uns die Kraft? Gelächter aus frechen Fratzen--und Strafe zum Lohn. Ermattet und brotlos--das Fazit!" (S. 317). Der Pfandleiher hegt wenig Hoffnung, daß sich die Menschen einmal ändern werden. Darum scheidet er resigniert mit seiner Tochter aus dem Leben. In einem Brief stellt Kaiser selbst die Frage, ob sich der Tod des Pfandleihers lohne:

Ist das Resultat bedeutend genug, um ein Leben daran zu setzen? Ich überrede den Pfandleiher, ja zu sagen--und er haucht mein Ja in den Sonnenrest unterm vergifteten Gashahn.¹⁵

In dem Scheitern des Pfandleihers zeigt sich eine Tragik,

¹⁵Brief an Hans Theodor Joel, vom März 1924. Zitiert nach: Stücke, S. 694.

durch die aber nicht die Idee der Liebe und der brüderlichen Verantwortlichkeit untergeht, vielmehr wird die Notwendigkeit einer menschlichen Erneuerung deutlich. Gegenüber der menschlichen Größe des Pfandleihers wird die Unmenschlichkeit der Gesellschaft besonders kraß gezeigt. Durch ihn soll die Menschheit auf ihr Verschüttetsein aufmerksam gemacht werden.

An dieser Stelle wird erneut deutlich, daß Kaisers idealer Menschentyp kein Vollender, sondern ein Anreger ist. Das Neue und Positive stellt sich selbst noch im Scheitern als glaubhaft dar.

Die Verantwortlichkeit für den Mitmenschen steht ebenfalls im Mittelpunkt von Hölle Weg Erde (1918/1919). Dies ist das einzige Drama Kaisers, in dem sich die Erneuerung der Gesellschaft, nach der Erweckung des einzelnen, vor unseren Augen vollzieht. Hier bleibt Kaiser nicht bei dem Hinweis stehen, daß sich die Erneuerung vom einzelnen auf die Gesamtheit ausdehnen soll, hier demonstriert er seine These und tritt den Beweis für deren Richtigkeit an. Die Voraussetzung ist, daß sich der einzelne aufgerufen fühlt zum Einsatz für den Nächsten. Dieses Wissen um die Mitverantwortung hat Spazier, die Hauptgestalt dieses Dramas, überwältigt: "Das Schicksal eines Menschen ist auf meinen Rücken geladen-- --ich kann es nicht

abwälzen."¹⁶ Doch indem er das verkündet, ist schon Lili, die reiche Dame, durch ihre Mitwisserschaft ebenfalls verantwortlich geworden: "und jetzt tragen auch Sie Verantwortung, weil Sie es wissen!'" (S. 18).

Die drei Teile von Kaisers Hölle Weg Erde veranschaulichen die mögliche Aufwärtsentwicklung der Menschheit. Im ersten Teil zeigt sich die Primitivstufe. Hier entwirft Kaiser ein Bild der existentiellen Grundsituation: der "Hölle." Egoismus kennzeichnet hier die Menschen, es herrscht der Tierzustand. Die Dame Lili kennt nur sich, die Menschen im Hafthaus sind wie Tiere zusammengepfercht, und beim Anwalt kämpft einer gegen den anderen. Der Maler Spazierker wird aufgerufen, einen Menschen durch Aufbringung einer Geldsumme vor dem Selbstmord zu bewahren. Er macht der Dame Lili ihre Mitverantwortung klar. Anstatt einem Menschen in Not zu helfen, zieht Lili es vor, mit ihrem Geld Perlen anzuschaffen. Spazierker lebt in dem Wahn, das Gesetz der Mitverantwortung sei ein universales und rechtsgültiges Prinzip. Darum will er die Dame wegen Versagen der Hilfeleistung verklagen, doch der Anwalt nimmt den Fall nicht an, da Spazierker mittellos ist. So entschließt sich Spazierker zum Rechtsbruch, indem er einen Juwelier überfällt.

Im zweiten Teil gelingt es Spazierker, andere Menschen auf den "Weg" zu schicken. Er überredet einen entlaufenen Häftling, wieder

¹⁶ Georg Kaiser, Hölle Weg Erde (Potsdam, 1919), S. 18. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

zum Gefängnis zurückzukehren, und er hält ein Freudenmädchen vom Selbstmord ab. Beide laufen ins Hafthaus und erklären sich schuldig. Auch Spazierner bußt freiwillig im Gefängnis für sein Vergehen. Hier im Hafthaus wird Spazierner die entscheidende Voraussetzung für den neuen Menschen bewußt: Es ist die Verantwortlichkeit für den Mitmenschen, wie sie von der Gefängnisverwaltung für die Gefangenen wahrgenommen wird:

Man fühlte sich verantwortlich mich zu tränken--
zu speisen. Dieß Ungeheure ereignete sich! (S. 48)

Vom Spazierner geht nunmehr die Gesellschaftsreform aus, da seine Erweckung auf andere übergreift. Nach seiner Entlassung aus der Haft bringt er den Juwelier dazu, sein Geschäft aufzugeben. Der Juwelier erkennt und erklärt sich schuldig, und auch die Dame Lili fühlt plötzlich ihre Verantwortung:

Bin ich verantwortlich?--Ja, es wühlt mich
auf. Mit wachsender Erregung. Stachel, der
unaufhaltsam langsam vordringt. Furcht vor
dem endlichen Ergebnis hemmt die Erforschung.
Ich hätte tun können, was getan werden konnte.
(S. 68)

Lawinenartig setzt sich nun die von Spazierner ausgelöste Erkenntnis- und Bekenntnisbewegung fort: "Plötzlich ist Blut wach. Der Mensch tritt aus seinen Ufern. Überflutend wird man selbst Überfluteter" (S. 68). Weil jeder schuldig ist, sprengen sich auch die Pforten der Haftanstalt: sie wird unnötig und unsinnig. Die Haftsoldaten schwärmen ohne Waffen aus und mischen sich unter die Massen, die ausgezogen sind:

HOTELIER

Der Hafthausleutnant dirigiert den Zuzug
unter das Fenster.

SPAZIERER

Sind mehr hinter ihm?

HOTELIER

Die Hafthaussoldaten halten sich bei den Händen.

SPAZIERER

Macht es Aufsehen?

HOTELIER

Straßen fluten aus in Marktmitte.

SPAZIERER

Hört das: unendliche Stille donnert. Das ist
tobender Aufbruch geräuschlos! (S. 71)

Noch ist alles Aufbruch in unklaren Umrissen: "Die Dinge
reifen erst. Noch formloser Kern, aber er festigt sich," (S. 61)
verspricht der anführende Spazierer.

Im dritten Teil finden sich alle Vertreter der Gesellschaft
zusammen. Das Gesetz, das alle Gesetze überflüssig macht (S. 49), ist
nun erfunden, die "Erde," auf der die Menschen wohnen können, ist
erreicht: "Es brach die Epoche der freiwilligen Geständnisse aller
an" (S. 79). Der Umschwung hat sich allenthalben vollzogen, Strafhaus
und Strafmeister sind überflüssig geworden:

SPAZIERER

Aller Strafe ist verbußt.

STRAFHAUSDIREKTOR

Im Strafhaus?

SPAZIERER

Von diesen, die im Hof.

STRAFHAUSDIREKTOR

Tritt einer für den andern ein?

SPAZIERER

Weil einer der andere wird! (S. 83)

Damit ist der Teufelskreis dieser eigennützigen Gesellschaft durchbrochen, da alles Gegeneinander nun zum Füreinander geworden ist. Von besonderer Bedeutung ist das Untergehen Spazierers in der Masse, von der sich sonst Kaisers neuer Mensch gerade abhebt. Er wird ein kleiner Teil der Gesamtheit: "Wie Tropfen im Strom" (S. 91). Spazierer hat seine Funktion als Erneuerer erfüllt. Nunmehr kann er "vergehen":

SPAZIERER

Der Täter verging!-- --: Die Schöpfung baut ihr!
(S. 91)

Auf die allgemeine Frage nach dem Führer antwortet Spazierer, daß er in ihnen sei, nämlich in denen, die die Schöpfung bauen: "Euer Blut braust-- --denn ihr seid die Erde!!" (S. 93).

Der Verkünder neuen Menschentums tritt nach Ausführung seiner Mission zurück, denn die erneuerte Masse bedarf keines Führers mehr. Alle gesellschaftlichen Widersprüche sind ideell aufgehoben, da jeder einzelne mit an der Schöpfung baut.

Georg Kaiser folgert logisch nach der Prämisse, daß, wenn einer für den andern eintritt, die Gesellschaft von Grund aus umgewandelt wird. Besitz, Rechtsprechung und Bestrafung verlieren ihre Existenzberechtigung: eine neue Erde entsteht.

Man hat Kaisers Hölle Weg Erde vielfach die Überzeugungs-

kraft abgesprochen. Dosenheimers Beobachtung ist nicht unberechtigt, wenn sie unterstreicht, daß die innerdramatischen Voraussetzungen das Wunder der Erneuerung unglaublich erscheinen ließen: "es bleibt alles zu sehr im Gedachten, Begrifflichen, Konstruierten stecken."¹⁷ Freilich ist die Umkehr des Juweliers und der Dame Lili im zweiten Teil nicht einleuchtender als ihre Absage im ersten. Die Erweckung ist nicht charakterlich motiviert, sondern ideenhaft veranschaulicht. Kaiser zeigt die Wandlung als Denkmöglichkeit, als Vision. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Wirklichkeiten, der Natur des Menschen und der Struktur der Gesellschaft, muß diese Lösung utopisch erscheinen. Hinter Kaisers Ideendarstellung verbirgt sich der Aufruf zu diesem neuen Menschentum. Nicht auf die Verwirklichung, sondern auf die Darstellung der Ideen kommt es Kaiser an.

Daß Spazierker, von dem hier die Erneuerung der Menschen ausgeht, ein Künstler ist--zu Anfang wird er als Kunstmaler vorgestellt --ist gewiß kein Zufall. Es ist bei Kaiser vorzugsweise der schöpferische Mensch, der als Anreger der Erneuerung berufen ist.

Unsere Untersuchung der drei Erneuerungs Dramen Kaisers

¹⁷ Elise Dosenheimer, Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim (Konstanz, 1949), S. 270.

zeigte, daß die Idee der Erneuerung zur Anschauung kam. Die Frage, inwiefern die Verwirklichung dieser Idee im gesellschaftlichen Raum möglich ist, tritt in Kaisers Drama zurück. Obwohl die Wandlung des einzelnen eine charakterliche Erneuerung ist, so wird sie bei Kaiser nicht charakterlich motiviert, sondern ideell vollzogen und in ihrer Dauerhaftigkeit und Intensität spontan sichtbar.

Selbstaufgabe und Opferbereitschaft erwies sich in Kaisers Die Bürger von Calais als Grundvoraussetzung für die Überwindung des animalistischen Zerstörungstriebes. Gemeingüter und Menschenleben wurden durch den unumstößlichen Opferwillen der geläuterten sieben Bürger erhalten. Ihre Bewahrung siegte über das Zerstörerische des stoisch-heldischen Untergangs.

Noch stärker wurde die Erkenntnis der Mitverantwortung für den Nächsten zur tragenden Voraussetzung neuen Menschentums in Nebeneinander. Der persönliche Einsatz für andere wird für den Erneuerten zum unabweisbaren Zwang, zur Verpflichtung, die in sich Bestand hat und deren Wert nicht am Resultat ablesbar ist.

In Hölle Weg Erde erhält die dreistufige Menschheitsentwicklung ganz deutlich gesellschaftliche Bezüge. Die Liebe zum Mitmenschen greift hier vom einzelnen über auf die Gesamtheit. Die Idee, daß die Einsicht der Mitschuld die Zustände in der Welt verändern kann, kommt hier zur Anschauung. Im Gegensatz zu vielen anderen erneuerten Menschen Kaisers, geht hier der neue Mensch nicht in den Tod und läßt seine Idee der Menschlichkeit einer verruchten

Menge als Mahnung zurück; auf dieser neu geschaffenen paradiesischen "Erde" kann der Erneuerer in seiner Funktion als Visionär und Führer in der Masse untergehen, zurücktreten und in der neuen Menschheit aufgehen.

EXKURS: RELIGION UND NEUES MENSCHENTUM

Kaisers Idee von der Erneuerung des Menschen, die häufige Forderung des Opfers für andere und die Vorstellung von der Wandlung des Menschen durch Buße und Bekenntnis können durchaus als christliches Gedankengut verstanden werden, wenn auch diese Wandlung nicht durch Einwirkung metaphysischer Kräfte zustande kommt. Ein Hinweis auf den Brief des Apostels Paulus an die Kolosser macht Kaisers Affinität zur christlichen Lehre deutlich:

Lüget nicht untereinander; ziehet den alten Menschen mit seinen Werken aus und ziehet den neuen an, der da erneuert wird zu der Erkenntnis nach dem Ebenbilde des, der ihn geschaffen hat. So ziehet nun an, als die Auserwählten Gottes, Heiligen und Geliebten, herzliches Erbarmen, Freundlichkeit, Demut, Sanftmut, Geduld; und vertrage einer den andern und vergebet euch untereinander, so jemand Klage hat wider den andern; gleichwie Christus euch vergeben hat, also auch ihr. (Kolosser 3: 9, 10, 12, 13)

Kaisers neuer Mensch hat die Charakteristiken des oben beschriebenen und geforderten Menschen der Heilslehre, aber die Verwirklichung seines Ideals führt nicht über den Weg der Mittlerschaft eines göttlichen Erlösers. Kaisers neuer Mensch basiert nicht auf dem Prinzip der Gnade, sondern der Verantwortung. Walter Riedel deutet die Forderung Kaisers richtig, wenn er schreibt: "Der einzelne Mensch wird zur Erneuerung bei Kaiser aufgefordert,

aber ohne Messias: aus sich selbst heraus."¹⁸

Die Frage des Glaubens im Zusammenhang mit der Erneuerung soll in den folgenden drei Religionsdramen besprochen werden. Dabei werden wir sehen, daß nicht das Festhalten an Dogmen, sondern der Glaubensinhalt in seinen Auswirkungen zum entscheidenden Kriterium des neuen Menschen wird. Religiöser Fanatismus sowie Glaube ohne Liebe stehen der Entwicklung des neuen Menschen genauso im Wege wie Aberglaube und ein mißverstandenes Christentum.

In dem Drama Mississippi (1928/1929) nahm Kaiser die Vorgänge in New Orleans während der Hochwasserbedrohung (1928) zum Anlaß seiner Gestaltung. Das Stück beginnt mit der Nachricht, daß die Regierung die Dämme im Vorland von New Orleans sprengen will, um landwirtschaftliche Gebiete zu überfluten und auf diese Weise die Stadt vor der Flut zu retten.

Der Farmer Noel Kehoe und seine pietistischen Glaubensbrüder sehen jedoch in der Flut das Gericht Gottes, "den fließenden Arm Gottes,"¹⁹

¹⁸Walter Riedel, "Studien zum neuen Menschen im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts" (Diss., McGill, 1966), S. 94.

¹⁹Georg Kaiser, Mississippi (Berlin, 1930), S. 34 und 115. Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

der die sündige Stadt ihrem verdienten Ende zuführen soll. Die Farmer lehnen die Entschädigungssummen für ihr Land ab und widersetzen sich dem Evakuierungsbefehl. Statt dessen planen sie insgeheim, die Dammsprengung zu sabotieren.

In dieser Haltung zeigen sich die Glaubensbrüder inkonsequent, da sie einerseits alle Geschehnisse fatalistisch aus Gottes Hand nehmen --wie beispielsweise den Tod von Kehoes Sohn Phil, der beim Dammbefestigen umkam--andererseits aber aktiv eingreifen, um die Dämme zu befestigen. So fördern sie den drohenden Untergang der Stadt und betrachten sich dabei als Werkzeuge Gottes. Kehoes Frau Doris, die getrennt von ihrem Mann in der Stadt wohnt, zeigt sich entrüstet über die rachsüchtige Einstellung der Frommen:

Wenn der Mississippi aufwärts fließt statt abwärts--
--wenn euer allmächtiger Gott das zuwege bringt,
dann seht ihr mich hier wieder--bekehrt zu Hunger
und Halleluja. Sonst will ich meine Tage in New-
Orleans verleben, als wäre jeder mein letzter. Und
muß gestorben sein, so soll die Flut mir den letzten
Fluch aus dem Munde spülen--auf diesen Gott, der
Menschen mordet, um Menschen zu retten. (S. 38-39)

Trotz des Militärs, das die Regierung zur Überwachung der Sprengaktion in das flutbedrohte Land schickt, harren Kehoe und seine Helfer bis zuletzt aus, um diese Sprengung zu vereiteln. Ganz am Ende, als Kehoe bereits von einer Kugel getroffen liegt, erscheint Doris wieder, die sich dennoch in Liebe zu ihrem Mann hingezogen fühlte. Es kommt vor dem Tode beider noch zu einer Aussöhnung zwischen ihnen, die durch Kehoes Schuldbekenntnis ausgelöst wird. Kehoe kommt zu der Einsicht, daß der angebliche Wille Gottes seinen

eigenen Rachegelüsten entsprach: "Ich erhob mich zum Richter und Rächer, der das Erbarmen verachtete. Des Menschen Zorn reicht nicht an Gottes Zorn. Er wird zum Missetäter, wenn er mit seinen Mitteln nach Vergeltung trachtet. Ich hatte es unternommen--es war zum Mißlingen bestimmt" (S. 114). Während ihn schon die Fluten umspülen, fühlt sich Kehoe von der "Sintflut" genauso getroffen wie er sie anfänglich den Menschen der Stadt zudachte.

Doris ist "aufgebrochen" zu ihrem Mann und erwartet gemeinsam mit ihm den Tod in den Fluten:

Ich wollte mich rächen, um dich lieben zu können.
Um mehr zu lieben, weil du die größere Liebe hattest.
Ich wollte sie auch besitzen. Jetzt liebe ich dich,
Noel. Jetzt küsse ich deine Lumpen. Jetzt bin ich
bei dir. So liegen wir zuletzt beieinander--dürftig
und groß wie der Tod. (S. 115)

In der Versöhnung der beiden manifestiert sich ein Sieg: die Wiederherstellung der menschlichen Gemeinschaft, die durch den fanatischen Glauben gestört war. Beide sind hinausgewachsen über ihre ursprünglichen Anschauungen. Doris erkennt, daß ihr Platz an der Seite ihres Mannes ist und Kehoe wird sich seiner unmenschlichen Rachsucht bewußt (S. 114).

Das Stück klingt aus, indem der "fließende Arm Gottes," der zu einem Instrument der Rache und Zerstörung werden sollte, jetzt die beiden Liebenden zueinander drängt. Wo sich zwei Liebende zusammenfinden, kann die geistige Erneuerung beginnen, die hier in der Überwindung eines rachsüchtigen Glaubensfanatismus besteht.

Religion, in der Gottes Wille sektiererisch verbrämt nur eigene zerstörerische und rachsüchtige Regungen beinhaltet, wurde in Mississippi dargestellt und überwunden. In Noli me tangere (1921) richtet Kaiser seine Kritik nicht so sehr gegen diese Art Religion als gegen die verabsolutierende Forderung der Menschheitserneuerung. Der religiöse Bezug zeigt sich im Titel, in den Wundmalen einer Gestalt Nr. 16, so wie in den Häftlingen, die an biblische Vorbilder erinnern und die lediglich mit Nummern von 1 bis 16 gekennzeichnet sind.

Durch das Auftreten allegorischer Figuren--der Erlöser, der weltverbessernde Künstler und der verräterische Judas--sowie durch das Vorspiel auf der Bühne, erinnert Noli me tangere an das Mysterienspiel:

Sehr einfach tut sich die Bühne auf
vor Urspiel, seit wie [sic] spielen:
die Szene wechselt mit Bedarf der Zeit,
die gegenwärtig--
auch Kostüm-- --
doch ein Mantel
ist nur der Mantel, den die Mode ändert--
der Mensch bleibt Gottes, der in Dauer wirkt!²⁰

Die Szene, die bei Kaiser so oft zum Tribunal wird, stellt sich hier zusammengedrängt auf dem Boden einer Gefängniszelle dar. Die Unmenschlichkeit des Strafvollzugsystems reflektiert die Un-

²⁰ Georg Kaiser, Noli me tangere (Potsdam, 1922), S. 7.

menschlichkeit der Welt schlechthin. Nr. 15 und Nr. 16 versuchen in ihrer Diskussion die Schuldfrage dieser existentiellen Situation zu klären. Tiefsinnig bekennt Nr. 16, der wegen einer verlorenen Fahrkarte inhaftiert ist: "Über der Sättigung habe ich meine Aufgabe aus dem Auge verloren," nämlich die Suche nach der Fahrkarte (S. 55). Der Verlust der Fahrkarte versinnbildlicht die Ziellosigkeit des Menschen, während das Finden den Weg in die Freiheit öffnen würde. Aber Nr. 16 kann die Karte nicht finden, da er sie bei der Aufnahme im Gefängnis mit seinem Hut abgegeben hat. Als sie von der Gefängnisverwaltung gefunden wird, tauscht er mit Nr. 15 seinen Mantel, damit dieser freigelassen wird. Für dieses Opfer--von Nr. 5 für ein Essen verraten--wird er von den Aufsehern ausgepeitscht.

In der Gestalt des Gefangenen Nr. 15 wird uns ein Künstler gezeigt, der wohl von seinen Triumphen und von dem großen Aufruf zu berichten weiß, den er einst ergehen ließ, aber er erzählt auch von der leiblichen Mißhandlung, die ihm widerfahren ist. Seine Botschaft an die Menschheit verging ohne Echo: "Die einmalige Einzigkeit von Unwiederbringlichem--nun Stummheit von Laut" (S. 69). Der Gefangene Nr. 16, der Mann mit den Wundmalen, verdeutlicht ihm, daß er und seinesgleichen, die im Überschwang der Begeisterung den neuen Menschen verkünden, im Grunde nur tiefere Ermüdung, aber keine Erweckung schaffen:

Du läufst weg--und entfernst das Ziel und steckst es so weit, daß es unerreichbar erscheint--und ohne Zweck die Verfolgung [dieses Zieles]. . . . Ihr seid

weit voraus--ihr hemmt nicht die Lust eures Bluts--
ihr verschweigt nicht den Hall, der--im letzten
auch dunkel für euch!--doch aus Erfüllung dröhnt!
(S. 70)

Nr. 16 gibt zu erkennen, daß er Nr. 15 ins Gefängnis gefolgt sei, um ihm, dem Dichter und seinesgleichen klarzumachen, daß sie den Weg verstellen und das Ziel verbauen:

Wer verstellt das Ziel? Wer baut schon Gerüste
und Giebel? Wer fugt Mauer und Wand--unüber-
steiglich? Wer rollt zwischen Aufbruch und
Ankunft die reißende Welle, die wegspült? Wer
läuft voraus und prunkt sich dar--errichtend das
Afterbild:--den unerreichbaren Menschen?! (S. 72)

Nach diesen Worten offenbart sich Nr. 16 durch seine Wundmale an den Händen. Zum Ausdruck dafür, daß er ihm nun die Berufung als Künstler und Erneuerer erteilt, übergibt Nr. 16 dem Künstler seinen Mantel, damit jener freigelassen werden kann. Durch die Übergabe des Mantels von Nr. 16--hinter der sich die Christusgestalt verbirgt--auf Nr. 15 wird zweierlei verdeutlicht: Nr. 16 opfert sich für den Künstler und gibt ihm gleichzeitig die Weihe für sein Amt; mit dem neuen Mantel zieht Nr. 15 den neuen Menschen an und legt zugleich den alten ab. Nr. 15 ist von seinem alten Ich befreit worden: "Vollziehe den Tausch--er schließt die Verwandlung vollkommen" (S. 73-74). Damit ist der Dichter ein neuer Mensch geworden, der fortan das Ganze "mit Schonung" fördern soll (S. 74). Mehr wird über seine zukünftige Aufgabe nicht gesagt. Das Stück schließt mit der Bestrafung von Nr. 16. Judas als Nr. 5 erhängt sich, da ihn sein Schuldgefühl zur Verzweiflung trieb.

Der Erlöser in diesem Drama--dessen Passionsweg mit Geißelung, Wundmalen und Mantelwechsel deutlich auf die Christusgestalt hinweist--ruft den Dichter zur Besonnenheit auf. Die bisherigen Rufer in der Gestalt der Dichter haben sich als falsche Propheten erwiesen. Christus ermahnt sie: "Einmal schon lief euch voreiligen einer entgegen und drängte euch zurück in die Reihe dieser--und ließ euch ein deutliches Sinnbild" (S. 72). Dieses Sinnbild ist die Gestalt des Gekreuzigten, des Opferbereiten und Liebenden. Daran sollen sich die Dichter orientieren. Dieses Sinnbild ist unantastbar: Noli me tangere.

Wie sich eine animalische Brutalität unter der dünnen Schale der zivilisatorischen Christlichkeit verbirgt, zeigt Kaiser in Das Floß der Medusa (1940/1943). Dreizehn Kinder treiben hilflos auf dem Atlantik, nachdem ihr Evakuierungsschiff, das sie von England nach Kanada bringen sollte, torpediert wurde.

Goldings bekanntes Werk Lord of the Flies behandelt ein ähnliches Thema, in dem guterzogene Chorknaben zu Bestien werden, wenn sie aus dem zivilisatorischen Einfluß der Gesellschaft herausgelöst sind. Während bei Golding der Nachdruck auf der Entmenschung der Kinder liegt, sind sie bei Kaiser ein Spiegelbild der Erwachsenen.

Wie in der Welt der Erwachsenen, in der Mord und Totschlag

mit gesegneten Waffen unter dem Deckmantel der Christlichkeit ausgeführt werden, so steht auch der Mord an dem kleinen rothaarigen Jungen Fuchslein unter dem Zeichen einer abergläubischen Christlichkeit. Ann, das älteste Mädchen auf dem Floß, entwickelt sich in ihren Überredungskünsten von einer anfänglichen Elfe zu einer teuflischen Hexe. Sie überzeugt die Mehrheit der Kinder auf dem Floß, daß sie deshalb nicht gerettet werden könnten, weil sie dreizehn an Bord wären. Auch die andern Kinder tragen aus ihren Erfahrungen und aus dem, was sie von ihren Eltern wissen, dazu bei, eine Angstpsychose vor der unglücklichen Zahl dreizehn heraufzubeschwören. Nur Allan ist der einzige, der sich von dem Fanatismus Anns nicht anstecken läßt. Für die Kinder ist es nicht schwer, zu entscheiden, wer der Dreizehnte ist: es ist der kleinste und schwächste unter ihnen. Allan stellt sich jedoch schützend vor den Schwächsten, das Fuchslein, das weder rudern noch trommeln noch zählen kann und auch deswegen als Dreizehnter ausgestoßen werden soll. Die zwei gegensätzlichen Standpunkte werden in dem Dialog zwischen Ann und Allan deutlich:

ANN

Mit einem Stoß ist er verschwunden!-- --
Gebt ihm den Stoß!

ALLAN

Wer Fuchslein stößt--wer nur versucht Fuchslein
zu stoßen-- --!

ANN (flammend.)

Heide!!

ALLAN

Dann bin ich Heide.

ANN

Und mit einem Heiden soll man-- --(Ihre Stimme versagt.)

ALLAN

Ein Heide, der die christlichen Gebote kennt. Besser als ihr. Eins heißt: du sollst nicht töten.

(Stille.)

ALLAN

Dagegen ist doch nichts einzuwenden? Das ist doch klipp und klar verständlich. Ein Tauber kann es lesen und ein Blinder tasten. Wie kann es da einem Menschen mit gesunden Sinnen nicht faßbar sein? Das ist doch unsre Religion, mit der wir Heiden predigen. Das sind noch unsre stolzesten Worte, die unsre Lippen schwellen: du sollst nicht töten!²¹

Ann muß einsehen, daß sie gegen Allans Argumente nicht ankommen kann. Darum nimmt sie die Liebe zum Vorwand und geht mit Allan eine Quasi-Ehe ein, die mit einem Zeremoniell besiegelt wird. Doch während sich das Kinderbrautpaar in das zu diesem Zwecke hergerichtete Zelt zurückzieht, stürzen die anderen Kinder, Anns Anweisung gemäß, Füchslin über Bord. Mit sophistischer Klugheit weiß sie ihre Handlung zu begründen: "Wir können nicht länger dreizehn bleiben--das heißt Gott versuchen. Und Gott läßt sich das nicht gefallen--besonders nicht von Kindern. Es hüten sich schon Erwachsene die Judaszahl zu bilden" (S. 42). Sie gibt zu verstehen,

²¹Georg Kaiser, Das Floß der Medusa (Köln/Berlin, 1963), S. 43.

daß die Gebote eine Sache der Kirche seien und es mußte doch schließlich einen Unterschied geben zwischen Kirche und Leben:

Wovon sollte denn dann gepredigt werden, wenn alles so im Leben zuginge, wie wir es in der Kirche hören? Da hätte der Prediger doch gar nichts mehr zu sagen und könnte von der Kanzel verschwinden. Die ganze Kirche brauchte nicht mehr zu sein und alles was daran hängt. Das ist doch ein mächtiger Staat von Predigern, der sonst nicht wäre, wenn die Gebote erfüllt würden. Vor allem dies Gebot: du sollst nicht töten. Dann hast du nie gesehen, wie unsre Prediger die Waffen weihen, mit denen immer mehr getötet wird als früher schon der Fall war. Es können sogar die Bomben, die uns vertreiben, und das Torpedo, das unser Schiff versenkte, geweiht sein--wenn nur die Prediger zum Segnen zugelassen werden. Bereit sind sie. Das ist in allen Ländern so, wo Christen wohnen. Deshalb sind sie Christen, weil sie mit geweihten Waffen töten. Aber töten, das müssen sie--. (S. 44-45)

Als die umhertreibenden Kinder am siebten Tag von einem Flugzeug gefunden werden, will Allan sich nicht retten lassen. Er kann nicht in eine Welt zurückkehren, in der schon Kinder so grausam und unmenschlich sind. Seinen Glauben an eine mögliche Besserung hat er aufgegeben: "Ich will nicht--will nicht--will nicht ohne Fuchslein in der Welt sein!" (S. 65). Der rettende Pilot glaubt, bei Fuchslein hätte es sich um einen Hund gehandelt, der über Bord gefallen wäre:

PILOT

Hat er dir gehört?

ALLAN

(außer sich geratend.) Es hat nicht mir gehört--es hat der ganzen Welt gehört. Es hat die ganze Welt an Fuchsleins Ende schuld!

PILOT

Die Menschen werden einmal besser--und wie die Kinder sein.

ALLAN

Es werden die Kinder wie die Erwachsenen sein--
weil sie als Kinder schon wie Erwachsene sind! (S. 65)

Da sich feindliche Flugzeuge nähern, kann der Pilot Allan nicht mehr retten: "Schade, es schien ein guter Kopf zu sein!" (S. 66). Am Ende liegt Allan von Maschinengewehrsalven niedergestreckt wie gekreuzigt auf dem Floß und wird dann von den Wellen fortgespült.

In Allan hat Georg Kaiser eine Gestalt geschaffen, in der sich Einsicht und Menschenliebe vereinigen. Allan glaubt zunächst an das Gute im Menschen, er setzt sich für andere ein, er ermahnt zur Nächstenliebe und zur Befolgung der christlichen Gebote. In seiner Verzweiflung über eine verruchte Welt und ein pervertiertes Christentum, in dem das Hauptgebot "du sollst nicht töten!" mißachtet wird, stirbt er für diese Menschen, zu denen er nicht mehr zurückkehren kann.²²

Neben den Idealmenschen Allan, stellt Kaiser das Mädchen Ann als Vertreterin des Bösen in der Welt, von Walther Huder treffend charakterisiert:

Das mit der Schuld belastete und in die Schuld hineingeborene Produkt dieser Erwachsenen ist Ann, die Demagogin ihrer Generation, diese Teufelin in infantiler Weibsgestalt, ein Baby Doll unter Gleichaltrigen. Sie ist es, die in

²² Wir können uns der Deutung Armin Arnolds, Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1966) S. 124-129, nicht anschließen, der in Allans Tod eine Sühne für dessen sexuelles Vergehen mit Ann sieht.

trotzig verkommener Unschuld das Haupt der Medusa trägt, das Antlitz der tödlichen Schönheit, wie Rondanini es überliefert hat. Sie ist die böse Jungfrau in Mädchengestalt, eine puerile Maria Aegyptiaca, die raffinierte Evangelistin dieses zugleich rührenden und grausigen Passionsspiels.²³

In dieser menschlichen Gemeinschaft auf dem Floß schafft Kaiser ein Abbild der Welt der Erwachsenen, das um so bestürzender wirkt, da es von Kindern dargestellt wird. Nicht die Kinder sind die Angeklagten, sondern die Welt, deren Produkt sie sind. Es ist eine christliche Welt, von der es heißt: "Gebote sind für die Sonntagspredigt da, das halbt gewaltig in der Kirche--doch draußen ist alles anders: da ist das größte Übel dreizehn!" (S. 45).

Als das Stück im Werden begriffen war, schrieb Kaiser an Cäsar von Arx über Allan: "Das ist die große Figur des Dramas: ein Kind--das uns Erwachsene ablehnt, anspeit--wie wir es verdienen."²⁴ In einem weiteren Brief deutet Kaiser sein Stück:

Hier ist in Kindern alles vorgezeichnet, was später die Erwachsenen vollbringen. Kaltblütig ermorden die Zehnjährigen den Dreizehnten im Rettungsboot--weil Christentum ist, wenn einer mehr als zwölf das gleiche Mahl einnimmt. Cäsar, ich habe der Menschheit auf den nackten Nabel gesehen--ich will auf-

²³Walther Huder, "Nachwort," Georg Kaiser, Das Floß der Medusa (Köln/Berlin, 1963), S. 73.

²⁴Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II (1948), 60.

schreiben, was ich sah. Das ist mein Mut und
mein Fluch.²⁵

Kaisers Das Floß der Medusa ist eine klare Absage an die Vertreter dieses christlichen Glaubens. Nicht weil Kaiser die christliche Lehre verwirft, sondern weil überall dort getötet wird, wo Christen wohnen. So pervertiert ist diese hier dargestellte Welt, daß der Mensch, der die christlichen Gebote befolgt, ein Heide genannt wird.

In Mississippi erwies sich die Liebeskraft stärker als der Glaube der Sektierer, für die Gott zum Vernichter anderer Menschen werden sollte. Religiöser Fanatismus wird in diesem Drama durch Einsicht und Menschenliebe überwunden.

Blinder Glaube und vorschnelles Erneuerungsstreben kam in Noli me tangere zur kritischen Darstellung. Der Künstler als Erneuerer muß zuerst den alten Menschen ablegen und sich dann an der Gestalt Christi neu orientieren. Das Opfer für andere wird hier zum Vorbild für den neuen Menschen.

Abschließend stellen wir fest, daß in Kaisers drei Religionsdramen die Orthodoxie genauso in Frage gestellt wird wie das

²⁵ Zitiert nach: Rudolf Adolph, "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II (1948), 61.

Sektierertum, weil die Menschlichkeit durch das Dogma verkümmert. In keinem Drama Kaisers wird ein Mensch durch den christlichen Glauben erneuert. Statt dessen wird gezeigt, daß sich das Christentum, wie es in der Welt praktiziert wird, von der ursprünglichen Lehre entfernt hat, da in seinem Namen die vornehmsten Ideale der Humanität verletzt werden.²⁶ Die wahre Religion für Kaiser ist die reine Menschlichkeit, wie sie sich im neuen Menschen zeigt. Das Wirken für andere und die Tat der Liebe, die das Opfer nicht scheut, sind wichtiger als Glaubensbekenntnisse.

²⁶In Kaisers Entwurf eines Romans unter dem Titel Maria Zimmermann kommt es zu einer Gegenüberstellung dessen, was Jesus gewollt habe und dem, was die Menschen daraus gemacht haben. Maria entschuldigt sich für alles, was ihr Sohn indirekt angerichtet habe: "Kindermord in Bethlehem--Christenverfolgungen in Rom--Kreuzzüge--Inquisition--Hugenotten und das ewige Leid der Juden. Wie unsagbar viel weniger Blut wäre geflossen, hätte sie diesen Sohn nicht geboren." Zitiert nach: Anna Margarethe Elbe, Technische und Soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers (Diss., Köln, 1959), S. 231.

Hier sei noch an die in Kaisers Exilzeit entstandenen Gedichte erinnert wie: War denn alles (1944/1945), Der Kindermord (1944), Flehruf (1944/1945) und Inri, in dem es heißt:

Die ihr euch Jünger nennt und Bruderschaft
und echter Inhalt im geweihten Kreis
einander überlobend fabelhaft
in Sang und Sure--ihr seid nur Geschmeiß.
(Stücke, S. 741)

ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSS

Wir haben in unserer Untersuchung den Akzent nach Kaisers Maxime: "Das Drama schreiben ist: einen Gedanken zu Ende denken" ("Der Mensch im Tunnel," Stücke, S. 691) auf den Ideengehalt des Dramas--im Gegensatz zum Spiel um des Spieles willen--gelegt. Kaiser ist ein engagierter Dichter, der den Zuschauer in sein Werk einbeziehen will: "Ins Denk-Spiel sind wir einbezogen und bereits erzogen aus karger Schau-Lust zu glückvoller Denk-Lust" ("Das Drama Platons," Stücke, S. 662). Das Spiel, die Bühne, die theatralische Wirkung sind für Kaiser ein Mittel zum Zweck: "Man geht aus dem Theater-- und weiß mehr von der Möglichkeit des Menschen" ("Formung von Drama," Stücke, S. 686).

Die Möglichkeiten des Menschen, wie sie nicht nur theoretisch gefordert, sondern dramatisch dargestellt wurden, zeigten sich in der progressiven Höherentwicklung der Menschheit, wie wir sie in drei Stufen aufwiesen.

Innerhalb der ersten Stufe haben wir gezeigt, daß in Kaisers Werk der Mensch selbst sein ärgster Feind ist. Wir sind von der Grundsituation einer entmenschten Weltwirklichkeit ausgegangen, in der der Mensch in gleichförmiger Bürgerlichkeit (Von morgens bis mitternachts), im bloßen Zeremoniell (Schellenkönig) oder in bürokratischer Routine (Kanzlist Krehler, Der Präsident) erstarrt ist

und sich in seinem wahren Menschentum nicht entfalten kann. Die Darstellung dieser Situation der Entmenschung als existentielle Faktizität wurde in Kaisers Dramen als "Tierzustand," "Sklavenzustand," "Steinzeit des Menschen" oder schlicht als "Hölle" gekennzeichnet. Einzelne Menschen (der König, der Kassierer, der Kanzlist) versuchten aus diesem Zustand der Verschüttung auszubrechen. Aber ihr zielloses Suchen bleibt unerfüllt und sie scheitern. Der Einzelne steht hier hilflos einer unmenschlichen Gesellschaft gegenüber, da sich diese Gesellschaft mit ihren Pseudowerten als unveränderbar erweist. Aus dieser Darstellung des Zuständlichen ergibt sich die Notwendigkeit einer Erneuerung in umso stärkerem Maße: sie ersteht als Forderung.

Die Suche nach und der Aufbruch zum Menschen kennzeichnet die zweite Stufe der Entwicklung. Durch Kontrastierung von scheinbarer Größe und wirklicher Größe entlarvt Kaiser den zerstörerischen Helden als Unmenschen und zeigt im Soldaten Tanaka, im Feldhauptmann, in Gilles und im Baron Dergan die Wandlung vom zerstörerischen zum aufbauenden Menschen. Die Behauptung, bei Kaiser ginge es um die Darstellung des Übermenschen wurde am Beispiel Napoleons zurückgewiesen, der sich in Pferdewechsel als Anti-Ideal der Größe entpuppte.

Kaiser macht deutlich, daß die einseitige Betonung der Körperlichkeit wie auch der Geistigkeit zu verurteilen ist, da sie nicht den ganzen Menschen in seiner Totalität erfassen kann. So wurde der Dorn im Fleisch bei Sokrates zum Stachel der Vernunft, der

zu einer vorher ungekannten Spannung im Dasein Sokrates' und seiner Erweckung zum denkenden Menschen führte. Kaiser verwirft die einseitige Orientierung des Menschen nach Körper oder Geist, indem er sie satirisch darstellt.

In den Liebesdramen Kaisers wurden drei Grundhaltungen des Menschen deutlich. Egoismus bedeutet Liebesunfähigkeit und Einsamkeit (I. Stufe). Wenn die Liebe in ihrer Eigengesetzlichkeit den ganzen Menschen erfaßt, dann haftet ihr das Attribut des Göttlichen an, und der Weg zum neuen Menschen wird gewiesen (II. Stufe). Durch Verzicht und Selbstopfer aus Liebe kommt der Mensch zu seiner höchsten Entfaltungsmöglichkeit (III. Stufe). In unserer Behandlung der Liebesdramen wurde deutlich--im Gegensatz zur Kaiser-Kritik--, daß die Liebe bei Kaiser keine Frage der Erotik, sondern ein Problem echter und entsagender Liebesfähigkeit ist, die in der Selbstentäußerung zum Wohle anderer Menschen ihren höchsten altruistischen Ausdruck findet.

Zur Frage der Gesellschaftsreform konnten wir zeigen, daß Kaiser nicht durch Wandlung der Gesellschaftsstruktur, sondern durch die Erneuerung des Einzelmenschen eine Reform der Gesellschaft herbeiführen will. Diese Erneuerung erzielt Kaiser rein idealistisch durch ein Besinnen auf humanistische Ideale und die Liebe zum Mitmenschen. Selbst im Scheitern des erneuerten Menschen zeigt Kaiser noch mahnend die Notwendigkeit dieser Erneuerung. Wesentlich für Kaisers Dramatik ist das Bemühen, den Menschen in seinen vielfachen

Denkmöglichkeiten darzustellen. Jeder dargestellte Mensch ist ein Gleichnis des Menschen, den Kaiser sucht. "Weg" heißt hier der Zustand, der die Suche nach dem Menschen kennzeichnet. Während die Kritik im Ausgang der Gas-Trilogie Kaisers das Bekenntnis eines Pessimisten oder Nihilisten gesehen hat, wurde in unserer Arbeit deutlich, daß in der Darstellung der tragischen Zuständlichkeit und dem Ruf nach Reform sich eine idealistische Haltung ausdrückt. Selbst Kaisers Skepsis hinsichtlich der Verwirklichung eines idealen Menschentums widerlegt nicht diese Forderung, sondern unterstreicht die Notwendigkeit ihrer Verwirklichung. Der neue Mensch ist insofern kein Vollender, sondern ein Anreger. Kaisers Menschenbildthematik schließt die Hoffnung auf den Menschen genauso ein wie die Zweifel über dessen Realisierbarkeit. Durch seine Verbesserungsbeispiele hebt sich Kaiser vielleicht am stärksten von der zeitgenössischen (expressionistischen) Erneuerungsschwärmerei ab. Die Reform des Menschen, des einzelnen, bietet als Denkmöglichkeit den Auftrag zur möglichen Veränderung der Menschen, der Gesellschaft.

Der berufene Kündler des neuen Menschentums tritt uns in der Gestalt des Künstlers im dritten Teil entgegen. Der Kunstschaffende Kaisers verkörpert durch die Unbedingtheit des Schaffenszwanges und der Eigengesetzlichkeit, die die Kunst ihm auferlegt, den eigentlichen Menschen, den Idealmenschen. Seinem messianischen Erneuerungsauftrag steht eine pervertierte Menschheit gegenüber, die den Schöpfer "von Neuem" erdrückt. Die Tatsache, daß es dem Künstler trotz seiner

göttlichen Berufung nicht gelingt, die Menschen aus ihrer Animalität zu einem höheren Menschentum zu führen, enthält eine niederschlagende Verurteilung der zeitgenössischen Gesellschaft.

Das Bekenntnis der eigenen Schuld und das Gefühl der Mitverantwortung für den Mitmenschen wird in den Dramen der neuen Menschen zur ausschlaggebenden Voraussetzung der Erneuerung. Die persönliche Opferbereitschaft für andere und die konsequente Durchfechtung der Friedensidee zur Erhaltung von Gut und Menschenleben wurde in dem Drama Die Bürger von Calais zum Kernproblem. Auch in Nebeneinander und Hölle Weg Erde wurde der persönliche Einsatz für andere dem Erneuerten zum unabweisbaren Zwang. Kaisers Religionsdramen beinhalten ein Verdikt gegen die dogmatische Religionsgemeinschaft, da sie die christliche Botschaft außer Acht läßt und die Entwicklung zu neuem Menschentum eher hemmt als fördert.

Wir betonten in der Einleitung, daß es in Kaisers Dramatik um die Darstellung von Ideen, um den Ideengehalt ginge. Aus diesem Grunde hat sich unsere Untersuchung um eine Bestandsaufnahme dieses Ideengutes bemüht. Daß viele dieser ideenstarken Dramen in ihrer ästhetisch-künstlerischen Gestaltung zu Wünschen übrig lassen, darf nicht notwendigerweise als Mangel an Talent ausgelegt werden, sondern muß als absichtlich programmatische Vernachlässigung traditioneller poetologischer Elemente verstanden werden. Unsere Analyse einer Fülle von Einzelwerken unterstreicht den betont idealistischen Zug in Kaisers Dichtung, die um die Idee oder die "Vision von der Er-

neuerung des Menschen" kreist. Als Hauptaspekte zeigten wir im Rahmen der dreistufigen Menschheitsentwicklung die Darstellung der ERNEUERUNGSBEDÜRFTIGKEIT, der ERNEUERUNGSMÖGLICHKEIT und die realisierte ERNEUERUNG DES EINZELNEN.

Als Ausblick möchten wir hinzufügen, daß Kaisers Werk-- neben seiner berechtigten Einstufung in den Zusammenhang des Expressionismus--weniger einschränkend in einem größeren Zusammenhang gesehen werden sollte. Dies wird in einer Neubetrachtung des Kaiserschen Werkes, das überdies nur zu einem Drittel expressionistisch ist, zu berücksichtigen sein. Unser Versuch, die dreistufige Menschheitsentwicklung im dramatischen Werke Kaisers erstmalig nachzuweisen, mag als Ansatz dieser Neubetrachtung gelten.

BIBLIOGRAPHIE

A. Quellen

1. Dramatische Werke Georg Kaisers

Ächtung des Kriegers. In: Georg Kaiser. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 445-450.

Adrienne Ambrossat (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Agnete (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Alain und Elise. Zürich/New York, 1940.

Bellerophon. In: Griechische Dramen, Nachwort von Cäsar von Arx. Zürich, 1948.

Der Brand im Opernhaus. Berlin, 1919.

Die Bürger von Calais, mit einer Einführung herausgegeben von Walter Urbanek. Bamberg und Wiesbaden, 1965.

Claudius. In: Claudius/Friedrich und Anna/Juana. Potsdam, 1921.

David und Goliath (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Die Erneuerung, "Skizze für ein Drama." In: Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater, Hrsg. Karl Otten. Neuwied am Rhein, 1959, S. 53-56.

Europa. Potsdam, 1920.

Der Fall des Schülers Vehgesack. Weimar, 1914.

Das Floß der Medusa. Köln/Berlin, 1963.

Die Flucht nach Venedig. Berlin, 1923.

Das Frauenopfer. Berlin, 1918.

Friedrich und Anna. In: Claudius/Friedrich und Anna/Juana. Potsdam, 1921.

Gas. Berlin, 1918.

Gas. Zweiter Teil. Potsdam, 1924.

Gats. Potsdam, 1925.

Der Gärtner von Toulouse. Amsterdam, 1938.

Der Geist der Antike. Potsdam, 1923.

Der gerettete Alkibiades. Potsdam, 1920.

Gilles und Jeanne. Potsdam, 1923.

Das gordische Ei, ergänzt von Robert Schnorr (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Hellseherei. Berlin, 1929.

Hete Donat, unveröffentlichtes Manuskript, 2. Fassung (1909). Photokopie der Handschrift in der GKC (University of Alberta).

Hölle Weg Erde. Potsdam, 1919.

Juana. In: Claudius/Friedrich und Anna/Juana. Potsdam, 1921.

Die jüdische Witwe. Berlin, 1911.

Kanzlist Krehler. Potsdam, 1922.

Klawitter (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Kolportage. Berlin, 1924.

König Hahnrei. Berlin, 1913.

Die Koralie. Potsdam, 1920.

Die Lederköpfe, Vorwort von Artur Müller, Hrsg. Artur Müller und Hellmut Schlien. Emsdetten, 1953.

Das Los des Ossian Balvesen (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Mississippi. Berlin, 1930.

Der mutige Seefahrer. Potsdam, 1926.

Napoleon in New Orleans. In: Georg Kaiser. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966.

Nebeneinander. In: Georg Kaiser. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966.

Noli me tangere. Potsdam, 1922.

Oktobertag. Potsdam, 1928.

Papiermühle. Potsdam, 1927.

Pferdewechsel (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Der Präsident. Potsdam, 1927.

Der Protagonist. Ein Akt Oper (Musik von Kurt Weill). Leipzig, 1925.

Pygmalion. In: Griechische Dramen, Nachwort von Cäsar von Arx. Zürich, 1948.

Rektor Kleist. Berlin, 1918.

Rosamunde Floris. Zürich/New York, 1940.

Schellenkönig. Eine blutige Groteske (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J. In: Georg Kaiser. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966.

Der Schuß in die Öffentlichkeit. Amsterdam, 1939.

Der Silbersee. In: Georg Kaiser. Der Silbersee/Der Soldat Tanaka, hrsg. mit Anmerkungen von Klaus Kändler. Leipzig, 1962. Erstausgabe: Georg Kaiser. Der Silbersee. Ein Wintermärchen in drei Akten. Berlin, 1933.

Der Soldat Tanaka. Zürich/New York, 1940.

Die Sorina. Berlin, 1917.

Die Spieldose. In: Georg Kaiser. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966.

Die Versuchung. Berlin, 1917.

Vincent verkauft ein Bild (Felix Bloch Erben Bühnenmanuskript). Berlin, o.J.

Von morgens bis mitternachts, Nachwort von Walther Huder. Stuttgart, 1965.

Der Zar läßt sich photographieren. Opera Buffa in einem Akt (Musik von Kurt Weill). Wien/Leipzig, 1927.

Der Zentaur. Berlin, 1918.

Zwei Krawatten. Revuestück (Musik von Mischa Spoliansky). Berlin, 1930.

Zweimal Oliver. Berlin, 1926.

Zweimal Amphitryon. In: Griechische Dramen, Nachwort von Cäsar von Arx. Zurich, 1948.

2. Theoretische Schriften und Gespräche Georg Kaisers

"Bericht vom Drama," Der Zuschauer (Blätter der Saltenburg-Bühnen), Jg. II, ii (1925), 1-3. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 697-698.

"Die Deutschen oder der Sklavenaufstand in der Kultur," (Fragment) abgedruckt unter dem Titel: "Not und Exil," Maxim Gorki Theater (Bühnenblätter), Nr. 45 (6. Juni 1961), GKC (University of Alberta), Mappe B 32.

"Dichter und Regisseur," undatierte Handschrift, in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 668-670.

"Das Drama Platons," Das Programm (Blätter der Münchener Kammerspiele), Jg. III, xiv (1917), 6-7. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 661-662.

"Dramatischer Dichter und Zuschauer," Der Zuschauer (Blätter des Neuen Theaters), Jg. I, i (1919), 2-3. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 666-667.

"Ein Dichtwerk in der Zeit," Blätter des Deutschen Theaters, Jg. VIII, xii (1922), 92-93. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 678-679.

"Europa," Blätter des Deutschen Theaters, Jg. VII, iv (1920), 5-6. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 672-673.

"Formung von Drama," Deutsches Bühnen-Jahrbuch, Jg. XXXIII (1922), 53. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 684-686.

Anonym. "Georg Kaiser über sein Werk," Vossische Zeitung (Abendausgabe), 2. Mai 1921, S. 2. Zitiert bei: Kauf, Robert. "Georg Kaiser's Social Tetralogy and the Social Ideal of Walther Rathenau," PMLA, LXXVII (1962), 316.

"Gespräch mit Hermann Kasack," ["Der Kopf ist stärker als das Blut"]. Stadttheater Schleswig (Bühnenblätter), Heft IV (1950/51), GKC (University of Alberta), Mappe B 34.

"Historientreue," (Am Beispiel der Flucht nach Venedig), Berliner Tageblatt, Nr. 414 (4. September 1923), 3. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 688-690.

"Kleine Ursache," [1924]. Erschienen 1925 in einer Ankündigung zu Gats. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 693.

"Der kommende Mensch," [Dichtung und Energie], Hannoverscher Anzeiger, Nr. 88 (9. April 1922), 9. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 679-683.

"Die Krise des Theaters," Neue Freie Presse, 2. März 1923, S. 10. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 687.

"Der Mensch im Tunnel," [Der Dichter und das Drama], Das Kunstblatt, Jg. VIII, i (1924), 5-6. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 691-693.

"Mythos," Theaterzeitung der Staatlichen Bühnen Münchens, Jg. I, iv (1920), 8-9. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 671-672.

"Die Sinnlichkeit des Gedankens," Europa-Almanach (1925), 7-8. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 696-697.

"Vision und Figur," Das junge Deutschland, Jg. I, x (1918), 314-315. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 664-666.

"Vorwort zu Die Muttergottes," Das Programm (Blätter der Münchener Kammerspiele), Jg. III, xiv (1917), 13. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 660-661.

3. Erzählende Schriften Georg Kaisers

Es ist genug. Berlin, 1932.

Leutnant Welzeck (Romanfragment) [1938]. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 607-642.

Maria Zimmermann (Vage Wiedergabe des ersten Entwurfes 1941). Auszugsweise zitiert in: Elbe, Anna Margarethe. Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers. Dissertation, Universität Köln, 1959, S. 231.

"Gott kommt mit Frau und Sohn ins Palace," (Skizze), Welt und Wort, Jg. XII, x (1957), 296.

Villa Aurea. Amsterdam, 1940.

4. Korrespondenz Georg Kaisers

"Brief an Hans Theodor Joel," Grünheide, im März 1924. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 693-694.

"Brief über sich selbst," (Aus dem Münchener Gefängnis - fünf Tage vor der Verurteilung), 10. Februar 1921. Abgedruckt in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 674-678.

"Georg Kaiser, Brief," Weimar, 28. August 1918. Abgedruckt in: Expressionismus. Literatur und Kunst 1910-1923 (Ausstellungskatalog des deutschen Literaturarchivs im Schiller Nationalmuseum, Marbach am Neckar), 8. Mai - 31. Oktober 1960, S. 290-291.

Briefwechsel mit Cäsar von Arx, beginnend im Jahre 1939 bis zum Jahre 1945: 10. Dezember 1939; 19. Dezember 1941; 28. September 1940; 17. Januar 1940; 14. März 1945; 27. Februar 1944; 2. April 1944; 4. April 1944. Auszugsweise zitiert in: Adolph, Rudolf. "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 55-62. [Kaisers Briefwechsel mit Cäsar von Arx liegt als Xeroxkopie in der GKC vor. Aus Gründen der Zugänglichkeit wurde nach Rudolf Adolph zitiert.]

"Neulich hatte ich bei Celerina . . .," (titelloser Entwurf), Ausschnitt aus einem Brief an Frau Frieda Haller vom 31. März 1943. Abgedruckt in: forum academicum (Heidelberger Studentenzeit-schrift), Jg. XIII, i (1962), 27, GKC (University of Alberta), Mappe L 1.

B. Kritische Literatur

Dissertationen, Bücher und Artikel

Abma, Erik. Sokrates in der deutschen Literatur. Dissertation, Universität te Nijmegen, 1949, 171 S.

Adling, Wilfried. "Georg Kaisers Drama Von morgens bis mitternachts und die Zersetzung des dramatischen Stils," Weimarer Beiträge, V (1959), 369-386.

Adolph, Rudolf. "Georg Kaisers Exilschaffen," Die Quelle, Jg. II, v (1948), 55-62.

Anonym. "Der gerettete Alkibiades," Das Kabel, Nr. 3 (Berlin, 1920), GKC (University of Alberta), Bühnenblätter, Mappe C 24.

Anonym. "Rosamunde Floris," Kommentar auf dem Schutzumschlag in: Georg Kaiser. Rosamunde Floris. Zürich/New York, 1940.

Anonym. "Vorwort zur Neuinszenierung von Georg Kaisers Von morgens bis mitternachts," Freie Volksbühne Berlin (1960), GKC (University of Alberta), Bühnenblätter, Mappe B 33.

Arnold, Armin. Die Literatur des Expressionismus. Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 1966.

- Arx, Cäsar von. "Georg Kaiser. Ein Nachwort," Griechische Dramen. Zürich, 1948, S. 377-382.
- Beer, Willy. "Untersuchungen zur Problematik des expressionistischen Dramas unter besonderer Berücksichtigung der Dramatik Georg Kaisers und Fritz von Unruhs." Dissertation, Universität Breslau, 1934, 75 S.
- Behrsing, Kurt. Sprache und Aussage in der Dramatik Georg Kaisers. Dissertation, Universität München, 1958, 175 S.
- Bergfeld, Heidemarie. "Die Hellenische Trilogie Georg Kaisers und die Gestaltung des Mythos," Prüfungsarbeit (unter Prof. Fricke), o.J. [1924], o.O., 108 S.
- Boise, Elisabeth Benninghof. "Expressionismus als literaturhistorischer Periodenbegriff." Dissertation, New York University, 1963, 178 S.
- Brinkmann, Richard. "Georg Kaiser," Expressionismus. Stuttgart, 1961, S. 91-93.
- Buckley, R. W. "Georg Kaiser. His Life, Works, and Technique." Thesis, University of Liverpool, 1925, 168 S.
- Denkler, Horst. "Das Drama des Expressionismus im Zusammenhang mit den expressionistischen Programmen und Theaterformen" (vgl. Buchausgabe). Dissertation, Universität Münster, 1963, 615 S.
- _____. Drama des Expressionismus. München, 1967.
- Diebold, Bernhard. Anarchie im Drama. Kritik und Darstellung der modernen Dramatik. Berlin, 1921.
- _____. Der Denkspieler Georg Kaiser. Frankfurt a.M., 1924.
- Dosenheimer, Elise. Das deutsche soziale Drama von Lessing bis Sternheim. Konstanz, 1949.
- Duwe, Wilhelm. Die Kunst und ihr Anti von Dada bis heute. Berlin, 1967.
- Elbe, Anna Margarethe. Technische und soziale Probleme in der Dramenstruktur Georg Kaisers. Dissertation, Universität Köln, 1959, 265 S.
- Fabian, Hans J. "Georg Kaiser's Pygmalion in the Light of Goethe's Tasso." Dissertation, Ohio State University, 1963, 174 S.

- Färber, Otto Michael. "Die illusionsauflösenden Tendenzen im dramaturgischen Programm des Expressionismus." Dissertation, Universität Wien, 1958, 234 S.
- Fivian, Eric Albert. Georg Kaiser und seine Stellung im Expressionismus. München, 1946.
- Fix, Wolfgang. "Die Ironie im Drama Georg Kaisers." Dissertation, Universität Heidelberg, 1951, 205 S.
- Freyhan, Max. Georg Kaisers Werk. Berlin, 1926.
- Fritze, Hanns H. "Über das Problem der Zivilisation im Schaffen Georg Kaisers." Dissertation, Universität Freiburg i.Br., o.J., 183 S.
- Fruchter, Moses Joseph. The Social Dialectic in Georg Kaiser's Dramatic Works. Dissertation, University of Pennsylvania, 1933, 89 S.
- Fürdauer, Viktor. "Georg Kaisers dramatisches Gesamtwerk." Dissertation, Universität Wien, 1949, 174 S.
- Garten, H. F. [c.f. Koenigsgarten]. "Georg Kaiser," German Men of Letters, Hrsg. Alex Natan. London, 1963, S. 157-172.
- Geifrig, Werner. Georg Kaisers Sprache im Drama des expressionistischen Zeitraums. Dissertation, Universität München, 1968, 178 S.
- Genno, C. N. "The Image of Man in the Works of Robert Edler von Musil." Dissertation, University of Toronto, 1961, 152 S.
- Glaser, Hermann. "Georg Kaiser: Die Bürger von Calais," Europäische Dramen von Ibsen bis Zuckmayer, 2. Aufl., Hrsg. Ludwig Büttner. Frankfurt, Berlin, Bonn, 1961, S. 175-184.
- _____. "Georg Kaiser: Die Koralle, Gas I, Gas II," Europäische Dramen von Ibsen bis Zuckmayer, 2. Aufl., Hrsg. Ludwig Büttner. Frankfurt, Berlin, Bonn, 1961, S. 185-194.
- Glenn, Jerry H. "The Style of Georg Kaiser's Dramas. A Statistical Analysis," M.A. Thesis, University of Texas, 1962, 107 S.
- Goulden, William Owen. "Die Problematik der Wirklichkeit in den Dramen von Georg Kaiser." Dissertation, Universität Köln, 1953, 168 S.

- Gröll, Hans-Dieter. "Antithetik und Doppelgängermotiv im Drama Georg Kaisers." Staatsexamensarbeit, Universität Köln, 1961, 122 S.
- _____. "Untersuchungen zur Dialektik in der Dichtung Georg Kaisers." Dissertation, Universität Köln, 1964, 409 S.
- Herwig, F. "Georg Kaiser. Die Bürger von Calais," Hochland, XI, ii (1917-1918), 446-448.
- Hofrichter, Laura. "Greek Tragedy in Modern German Drama." M.A. Thesis, University of Toronto, 1952, 62 S.
- Hohendahl, Peter Uwe. Das Bild der bürgerlichen Welt im expressionistischen Drama. Heidelberg, 1967.
- Huder, Walther. "Anmerkungen," in: Kaiser, Georg. Der Silbersee. Der Soldat Tanaka, Nachwort von Klaus Kändler, Hrsg. Walther Huder. Leipzig, 1962, S. 227-232.
- _____. "Der Soldat Tanaka--Eine Ballade des Rechts," Landestheater Hannover, Bühnenblätter (Spielzeit 1959/60), 87-88. GKC (University of Alberta), Mappe B 31.
- _____. "Die Dichter des humanistischen Aufbruchs. Portraits," Wissen der Gegenwart, VI, Hrsg. Gertrud Schwärzler. München, 1960, 43-54.
- _____. "Die politischen und sozialen Themen der Exildramatik Georg Kaisers," Sinn und Form, XIII (1961), 596-614.
- _____. "Nachwort," "Zeittafel," "Bibliographie," in: Kaiser, Georg. Stücke Erzählungen Aufsätze Gedichte, Hrsg. Walther Huder. Köln/Berlin, 1966, S. 769-847.
- _____. "Nachwort," in: Kaiser, Georg. Von morgens bis mitternachts, Hrsg. Walther Huder. Stuttgart, 1965, S. 65-77.
- _____. "Symbole und Perspektiven in Georg Kaisers Schellenkönig," Theater und Zeit, Heft 10 (Wuppertal-Barmen, 1958), 13-16. GKC (University of Alberta), Mappe B 28.
- Jarras, Madeleine. "Georg Kaiser Romancier." Diplomarbeit, Faculté des Lettres D'Aix, 1961/62, 98 S.
- Jetter, Marianne R. "Some Thoughts on Kleist's Amphitryon and Kaiser's Zweimal Amphitryon," German Life and Letters, XIII (1959/60), 178-189.

- Jones, Robert Alston. "The Reception and Image of Georg Kaiser in America with a Chapter on his Reception in England." M.A. thesis, University of Texas, 1962, 120 S.
- _____. "German Drama on the American Stage: the Case of Georg Kaiser," The German Quarterly, XXXVII, i (1964), 17-25.
- Kändler, Klaus. "Georg Kaiser, der Dramatiker des neuen Menschen," Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx Universität Leipzig. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe, VII (1957/58), 297-303. [Ein Mikrofilm dieses Artikels wurde dem Autor freundlicherweise von der Universitätsbibliothek Leipzig zur Verfügung gestellt.]
- _____. "Nachwort," in: Kaiser, Georg. Der Silbersee / Der Soldat Tanaka, Hrsg. Walther Huder. Leipzig, 1962, S. 233-243.
- _____. "Soll es ein neuer Mensch sein? Oder eine andere Welt? Zur Vorgeschichte des sozialistischen Dramas der zwanziger Jahre." Weimarer Beiträge, Sonderheft 2. ("Zum 50. Jahrestag der Novemberrevolution und der Gründung der KPD"), (1968), S. 25-72.
- Karsch, Walther. Was war--was blieb. Berliner Theater 1945-1946. Berlin, 1947.
- Kauf, Robert. "Faith and Despair in Georg Kaiser's Work." Dissertation, University of Chicago, 1955, 334 S.
- _____. "Georg Kaiser's Social Tetralogy and the Social Idea of Walther Rathenau," PMLA, LXXVII, iii (1962), 311-317.
- _____. "Schellenkönig: An Unpublished Early Play by Georg Kaiser," Journal of English and German Philology, LV, iii (1956), 439-450.
- Kenworthy, Brian J. "Georg Kaiser: A Study of Paradox in the Writer and his Work." Dissertation, University of Aberdeen, 1951, 441 S.
- _____. Georg Kaiser. (Modern Language Studies) Oxford, 1957.
- Knevels, Wilhelm. "Georg Kaiser: Ausklügelung der Erneuerung des Menschen," Das moderne Drama: Gesicht unserer Zeit. Darstellung, Deutung, Wertung. Braunschweig, 1930, S. 169-185.
- Knudsen, Hans. "Georg Kaisers Komödien," Deutsche Bühne (Frankfurt a.M.), I (1919), 245-251.
- Koenigsgarten, Hugo F. Georg Kaiser. Mit einer Bibliographie von Alfred Loewenberg. Potsdam, 1928.

- Koenigsgarten, Hugo F. "Georg Kaiser," Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk, Hrsg. Benno von Wiese. Berlin, 1965, S. 435-453.
- Künzel, Horst. "Die Darstellung des Todes in den Dramen Gerhart Hauptmanns und Georg Kaisers." Dissertation, Universität Erlangen-Nürnberg, 1962, 271 S.
- Landauer, Gustav. "Fragment über Georg Kaiser," Der werdende Mensch, Hrsg. Martin Buber. Potsdam, 1921, S. 349-355.
- _____. Ein Weg deutschen Geistes. München, 1916.
- Lämmert, Eberhard. "Das expressionistische Verkündigungs-drama," Literatur und Gesellschaft vom neunzehnten ins zwanzigste Jahrhundert, Hrsg. H. J. Schrimpf. Bonn, 1963, S. 309-329. Abgedruckt in: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, Hrsg. Hans Steffen. Göttingen, 1965, S. 138-156.
- _____. "Georg Kaiser. Die Bürger von Calais," Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen, Bd. II, Hrsg. Benno von Wiese. Düsseldorf, 1958, S. 305-323.
- Last, R. W. "Character and Vision: A New Approach to Die Bürger von Calais." Dissertation, University of Hull/England, 1965.
- _____. "Symbol and Struggle in Georg Kaiser's Die Bürger von Calais," German Life and Letters, XIX, iii (1965/1966), 201-209.
- _____. "Kaiser, Rodin, and the Burghers of Calais," Seminar, V (1969), 36-44.
- Lewin, Ludwig. Die Jagd nach dem Erlebnis. Ein Buch über Georg Kaiser. Berlin, 1926.
- Liepe, Wolfgang. "Mensch und Gesellschaft im modernen Drama," Beiträge zur Literatur- und Geistesgeschichte, Hrsg. Eberhard Schulz mit einem Geleitwort von Benno von Wiese. Neumünster, 1963, S. 120-138.
- Linick, Leroy Marion. Der Subjektivismus im Werke Georg Kaisers. Dissertation, Universität Zürich, 1937, 163 S.
- Mann, Otto. "Georg Kaiser," Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung, Hrsg. Hermann Friedmann und Otto Mann. Heidelberg, 1956.
- Manning, J. R. D. "The Historical Drama of Expressionism with Special Reference to the Works of Georg Kaiser, Fritz von Unruh, and Franz Werfel." M.A. Thesis, University of London (King's College), 1959, 286 S.

- Mariani, Paola. "Religiosita di Georg Kaiser." Diplomarbeit, Universita di Torino, 1961, 160 S.
- Mayer, Hans. "Drei Schauspiele von Georg Kaiser," Ansichten über einige Bücher und Schriftsteller, Hrsg. Hans Mayer und Stephan Hermlin. O.O., o.J. [1946], S. 25-31.
- Meese, Arnold. "Das Denk-Spiel Georg Kaisers--Grundzüge der Dichtungstheorie." Staatsexamensarbeit, Universität München, 1964, 118 S.
- _____. "Die theoretischen Schriften Georg Kaisers." Dissertation, Universität München, 1965, 213 S.
- Merzbach, Margaret Kober. "Die Wandlungen des Doppelgängermotivs in Georg Kaisers letzten Werken," The German Quarterly, XXVIII (1955), 101-105.
- Moser, Josef. Studien zur Dramentheorie von Cäsar von Arx. Dissertation, Universität Freiburg/Schweiz, 1956, 265 S.
- Müller, Artur. "Vorwort," Georg Kaiser. Die Lederköpfe, Hrsg. A. Müller und Hellmut Schlien. Emsdetten, 1953, S. 5-8.
- Neermann, Gerd. "Stil und Dramenform der Hauptwerke Georg Kaisers." Dissertation, Tübingen, 1950, 116 S.
- Omanowski, Willibald. Georg Kaiser und seine besten Bühnenwerke. Eine Einführung. Schneiders Bühnenführer, Leipzig, Wien, Bern, 1922.
- Paulsen, Wolfgang. Georg Kaiser. Die Perspektiven seines Werkes. Tübingen, 1960.
- _____. "Georg Kaiser im expressionistischen Raum: Zum Problem einer Neudeutung seines Werkes," Monatshefte, L, vi (1958), 289-303.
- Pörtner, Paul. "Vorwort," Deutsches Theater des Expressionismus, Hrsg. Joachim Schondorff. München, o.J. [1960], S. 9-22.
- Reichert, Herbert W. "Nietzsche and Georg Kaiser," Studies in Philology, LXI (1964), 85-108.
- Riedel, Walter E. "Studien zum Neuen Menschen im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts." Dissertation, McGill University, 1966, 280 S.
- Rosenthal, Helmut. "Die Bürger von Calais. Eine Studie zu dem Bühnenspiel Georg Kaisers." Dissertation, Universität Hamburg, 1922, 148 S. [Kopie ist fast unleserlich.]

- Schmidt, Karl-Heinz. "Zur Gestaltung antagonistischer Konflikte bei Brecht und Kaiser," Weimarer Beiträge, XI, iv (1965), 551-569.
- Schmitt, Norbert. "Grundzüge der expressionistischen Dramatik in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung Georg Kaisers." Dissertation, Universität Münster, 1952, 179 S.
- Schondorff, Joachim (Hrsg.). Deutsches Theater des Expressionismus. München, o.J. [1960].
- Schürer, Ernst. "Metapher, Allegorie und Symbol in den Dramen Georg Kaisers." Dissertation, Yale University, 1966, 332 S.
- Schütz, Adolf M. Georg Kaisers Nachlass. Dissertation, Universität Bern, 1949, 160 S.
- Shaw, Leroy R. "Georg Kaiser auf der deutschsprachigen Bühne 1945-1960," Maske und Kothurn, Jg. IX, i (1963), 68-86.
- Sokel, Walter H. (Hrsg.). An Anthology of German Expressionist Drama. A Prelude to the Absurd. Garden City, N.Y., 1963.
- _____. "Dialogführung und Dialog im expressionistischen Drama," (Ein Beitrag zur Bestimmung des Begriffs 'expressionistisch' im deutschen Drama). In: Wolfgang Paulsen (Hrsg.), Aspekte des Expressionismus: Periodisierung, Stil, Gedankenwelt, "Die Vorträge des Ersten Kolloquiums in Amherst/Massachusetts." Heidelberg, 1968, S. 59-84.
- _____. The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature. Stanford, 1959.
- Staub, August W. "From Ibsen to Kaiser: The Subjective Perspective," Explorations of Literature (Baton Rouge, 1966), S. 3-14.
- Steudel, Gottfried. "Der zentrale Konflikt und seine Lösung in ausgewählten Schauspielen von Georg Kaiser." Staatsexamensarbeit, Pädagogische Hochschule Potsdam, 1963, 83 S.
- Trautmann, Werner. "Untersuchungen zu einer Stilbestimmung des dramatischen Spätwerkes Georg Kaisers." Dissertation, Universität München, 1953, 223 S.
- Urrisk, Otto Robert. "Georg Kaiser, das literarische Phänomen des Expressionismus." Dissertation, Universität Wien, 1948, 220 S.

- Wiese, Peter von. "Georg Kaiser und das Problem der dramatischen Form." Dissertation, Universität Köln, 1955, 132 S.
- ____. "Pygmalion," Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart II, Hrsg. Benno von Wiese. Düsseldorf, 1960, S. 325-337.
- Williams, Myrna. "The Role of the Woman in the Works of Georg Kaiser." M.A. Thesis, University of Alberta, 1964/65, 119 S.
- Winckler, Wolfgang. "Vision und Figur. Versuch einer Deutung des Dramatikers Georg Kaiser als eines Gestalters von Träumen." Dissertation, Universität Marburg, 1957, 264 S.
- Wyler, Paul Edward. "Der neue Mensch im Drama des deutschen Expressionismus." Dissertation, Stanford University, 1943, 311 S.
- Ziegler, Klaus. "Georg Kaiser und das neue Drama," Hebbel-Jahrbuch, 1952, S. 44-68.

C. Allgemeine Literatur

- Bab, Julius. Der Wille zum Drama (Neue Folge der Wege zum Drama: Deutsches Dramenjahr 1911-1918). Berlin, 1919.
- Bartels, Adolf. Einführung in das deutsche Schrifttum für deutsche Menschen in zweiundfünfzig Briefen, 2. verb. Aufl. Leipzig, 1933.
- Benn, Gottfried. "Einleitung," Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts. München, 1962, S. 5-16.
- Böll, Heinrich. Billard um halb zehn. Köln/Berlin, 1959.
- Böschenstein, Hermann. Der neue Mensch. Die Biographie im deutschen Nachkriegsroman. Heidelberg, 1958.
- Brecht, Bertolt. Schriften zum Theater, Bd. I. Berlin und Weimar, 1964.

- Bühler, Hans E. "Das Medusenfloss von Jean-Louis-André-Théodore Géricault (Louvre)," Atlantis, XXII, iv (1950), 172-175.
- Drews, Richard und Alfred Kantorowicz. Verboten und verbrannt. Deutsche Literatur zwölf Jahre unterdrückt. Berlin und München, 1947.
- Duwe, Wilhelm. Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts. Die Geschichte der Ausdruckskunst. Zürich, Leipzig, 1936.
- Edschmid, Kasimir. Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen, Gestalten, Erinnerungen. Berlin, 1964.
- Emmel, Felix. Das ekstatische Theater. Leipzig, 1924.
- Erpenbeck, Fritz. Lebendiges Theater. Aufsätze und Kritiken. Berlin, 1949.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. Garden City, N.Y., 1961.
- Fechter, Paul. Das europäische Drama II. Vom Naturalismus zum Expressionismus. Mannheim, 1957.
- _____. Menschen und Zeiten. Begegnungen aus fünf Jahrzehnten. Gütersloh, 1948.
- Franzen, Erich. Formen des modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater. München, 1961.
- Fricke, Gerhard und Klotz. Geschichte der deutschen Dichtung, 9. Aufl. Hamburg und Lübeck, 1962.
- Friedmann, Hermann und Otto Mann. Expressionismus, Gestalten einer literarischen Bewegung. Heidelberg, 1965.
- Golding, William. Lord of the Flies. London, 1954.
- Guthke, Karl S. Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie. Göttingen, 1961.
- Hill, Claude and Ralph Ley. The Drama of German Expressionism. A German English Bibliography. Chapel Hill, 1960.
- Kerr, Alfred. "Die Sucher und die Seligen," Die Welt im Drama III. Berlin, 1917.
- Kesten, Hermann. Meine Freunde die Poeten. München, 1959.

- Key, Ellen. "Die Entfaltung der Seele durch Lebenskunst," Die Neue Rundschau, XVI. Jg. der Freien Bühne, Bd. I (1905), 641-886.
- Klotz, Volker. Geschlossene und offene Form im Drama. München, 1960.
- Knudsen, Hans. Deutsche Theatergeschichte. Stuttgart, 1959.
- Kornfeld, Paul. "Der psychologische und der beseelte Mensch," Die Literaturrevolution I, 1910-1925, Hrsg. Paul Pörtner. Darmstadt, 1960.
- Krispyn, Egbert. Style and Society in German Literary Expressionism. Gainesville, Fla., 1964.
- Laban, Rudolf von. The Mastery of Movement, 2nd ed., Hrsg. Lisa Ullmann. London, 1960.
- Lukács, Georg. Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Berlin, 1953.
- Marcuse, Ludwig. "Eine Renaissance des deutschen Expressionismus?" The German Quarterly, XXXI (1958), 114-122.
- Martini, Fritz. "Expressionismus," Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, 2. Aufl., Bd. I. Berlin, 1958.
- _____. Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, 1954.
- Muschg, W. Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1963.
- Naumann, Hans. "Die deutsche Dichtung der Gegenwart 1885-1933," Epochen der deutschen Literatur VI, Hrsg. J. Zeitler. Stuttgart, 1933.
- Neumann, Robert. "Dritter Akt des Stückes 'Zweimal Kochsalat'," [Parodie auf Zweimal Oliver], Mit fremden Federn: Parodien. Stuttgart, 1927.
- Nietzsche, Friedrich. Werke I, 6. Abt., Hrsg. G. Colli und M. Montinari. Berlin, 1968.
- Otten, Karl. Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa. Darmstadt, 1957.
- _____. Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Neuwied a. Rhein und Berlin, 1959.
- Paulsen, Wolfgang. Expressionismus und Aktivismus. Eine typologische Untersuchung. Bern und Leipzig, 1935.

- Pinthus, Kurt. Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Hamburg, 1959.
- Pörtlner, Paul. Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente. Manifeste. Programme I: Zur Ästhetik und Poetik. Darmstadt, 1960.
- Raabe, Paul. Ich schneide die Zeit aus. Expressionismus und Politik in Franz Pfemferts "Aktion". München, 1964.
- _____. Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München, 1965.
- Rathenau, Walther. Die neue Gesellschaft. Berlin, 1919.
- _____. Zur Kritik der Zeit. Berlin, 1922.
- Rey, W. H. "Die Dialektik der Freiheit im Generationskonflikt der Gegenwart," Monatshefte, XLIV (1952), 1-12.
- Rosenhaupt, Hans W. "Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft," Sprache und Dichtung, Heft 66 (Leipzig/Bern, 1939), 287 S.
- Schwerte, Hans. "Der Weg ins zwanzigste Jahrhundert: 1889-1945," Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Hrsg. Heinz Otto Burger. Stuttgart, 1952, S. 719-841.
- Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Im Banne des Expressionismus, 4. Aufl. Leipzig, 1927.
- Steffen, Hans. Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen, 1965.
- Straßburg, Gottfried von. Tristan und Isolde und Flore und Blansche-flur II, Hrsg. W. Golther. Berlin/Stuttgart, o.J.
- Utitz, Emil. Überwindung des Expressionismus. Stuttgart, 1927.
- Walzel, Oskar. Die deutsche Literatur von Goethes Tod bis zur Gegenwart, 5. Aufl. Berlin, 1929.
- Weiss, Robert O. "Arthur Schnitzler's Notes on Journalistic Criticism," The Germanic Review, XXXVIII, iii (1963), 226-237.
- Weisstein, Ulrich. "Expressionism: Style or 'Weltanschauung'?" Criticism, IX (1967), 42-62.
- Wiese, Benno von. Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und ihr Werk. Berlin, 1965.

Wiese, Benno von. Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart II.
Düsseldorf, 1960.

Ziegler, Klaus. "Das deutsche Drama des Expressionismus," Der Deutsch-
unterricht, V (1953), 57-72.

_____. "Das deutsche Drama der Neuzeit," Deutsche Philologie im Aufriss
II, Hrsg. Wolfgang Stämmeler. Berlin, 1952.

B29934